



# L'Ulisse

## Rivista di poesia, arti e scritture

Direttori: **Alessandro Broggi, Stefano Salvi, Italo Testa**  
ISSN 1973-2740

### NUMERO 16: Nuove metriche. Ritmi, versi e vincoli nella poesia contemporanea

Editoriale di Stefano Salvi 3



#### IL DIBATTITO

##### PERCORSI ITALIANI

Pier Paolo Pasolini  
di Caterina Verbaro 7

Franco Fortini e Giuliano Mesa  
di Bernardo De Luca 20

Corrado Costa  
di Gian Luca Picconi 22

Franco Buffoni  
di Lorenzo Marchese 41

Mario Benedetti  
di Fabio Magro 54

Marco Ceriani  
di Anna Bellato 64

Camillo Capolongo  
di Rino Ferrante 73

Giovanna Frene Italo Testa  
di Elisa Vignali 81

Massimo Bonifazio e Maxime Cella  
di Rodolfo Zucco 92

##### IN DIALOGO

Giuliano Scabia  
con Luca Lenzini 101

##### INCURSIONI

Biagio Cepollaro 103  
Adriano Padua 105  
Laura Pugno 106  
Andrea Raos 107



##### FUOCHI TEORICI

Daniele Barbieri 112  
Stefano Dal Bianco 133

##### DOCUMENTI

Giuliano Mesa 141  
Amelia Rosselli 147

##### MUSICA E POESIA

Vincenzo Bagnoli 158  
Paolo Giovannetti 166  
Stefano La Via 178  
Ivan Schiavone 198  
Luca Zuliani 202

##### IL SONETTO OLTRECONFINE

Germania  
di Paolo Scotini 213  
Stati Uniti  
di Antonella Francini 219

##### METRICA E TRADUZIONE

Daniele Ventre 226



#### LETTURE

Carlo Bordini 238  
Maria Borio 241  
Andrea Gibellini 244  
Mariangela Guàtteri 247  
Federico Federici 258  
Renata Morresi 261  
Lidia Riviello 265  
Gianluca Rizzo 268  
Valentino Ronchi 274  
Giuliano Scabia 276  
Francesco Scarabocchi 287

##### I TRADOTTI

Archie Randolph Ammons  
tradotto da Paola Loreto 291  
Mary Jo Bang  
tradotta da Luigi Ballerini 312  
Maria Bennett  
tradotta da Annelisa Addolorato 318  
Anna Barkova  
tradotta da Anna Maria Carpi 322  
Rachel Blau DuPlessis  
tradotta da Renata Morresi 328  
Paul Hoover  
tradotto da Gianluca Rizzo 335  
Devin Johnston  
tradotto da Federica Santini 345  
Pablo López Carballo  
tradotto da Lorenzo Mari 352  
Bill Wolak  
tradotto da Annelisa Addolorato 356



## EDITORIALE

Proposito di questo numero de “L’Ulisse” è *indagare* la “evoluzione dei fenomeni metrici” (e più in generale “ritmici” e “di misura”), nella poesia degli ultimi venti o trent’anni. E non tanto guardiamo ad uno *schema di periodicità* (di un livello astratto), ma, in vivo, all’aderire tra “convenzioni del metro” (e numero) e porzione di testo, parti discrete. Ma in che cosa consiste il “ritmo”? Come il procedere del momento rispecchia la variazione, in modo eguale posizioni accentate – in tesi, in arsi, gravate da ictus ecc. – e l’“attuale” si sono cercati e ripercorsi? Ci sono nuovi impieghi della “tradizione metrica”? La scelta dell’uso, i materiali linguistici e le successione, i rilievi accentuali e la scansione hanno subito alterazioni o adattamenti dalle forme tradizionali?

Anche dopo o a parte la stagione neo-metrica, quali sono, nell’ambito del repertorio degli strumenti della poesia, le direzioni e le scelte praticate più di recente? Quali le motivazioni – nelle poetiche autoriali e nel contesto storico-letterario attuale – rispetto a *tali* predilezioni, nell’aderire ad una organizzazione del discorso in *tali* ricorrenze? Quali le variazioni di esecuzione, di articolazione e di fraseggio?

Una iniziale considerazione, per quanto attiene all’Italia, pone “Percorsi italiani”: con luoghi di nostro Novecento, certo, ma anche con deciso guardare allo scorso decennio, e alle scritture *in corso* nel presente. I testi avranno l’idea di sviluppare un esame di personalità di pieno rilievo della letteratura italiana, ed anche per il peso che hanno saputo indurre nel *termine* dello scrivere “in metrica”: con i contributi di Caterina Verbaro (Pier Paolo Pasolini), di Bernardo De Luca (Franco Fortini e Giuliano Mesa), di Gian Luca Picconi (Corrado Costa), di Lorenzo Marchese (Franco Buffoni), di Fabio Magro (Mario Benedetti), di Anna Bellato (Marco Ceriani), di Rino Ferrante (Camillo Capolongo), di Elisa Vignali (Italo Testa e Giovanna Frene) e di Rodolfo Zucco (Massimo Bonifazio e Maxime Cella).

Si muovono, per figurazione e dichiarazione, tracciando disposizioni di ricerca, e rilevanti, le “Incursioni”: con riscontri, secondo la propria norma e poetica, alla *provocazione* tematica proposta da questo numero de “L’Ulisse”. Sono gli interventi di Biagio Cepollaro, di Adriano Padua, di Laura Pugno, di Andrea Raos.

I “Fuochi teorici” di Daniele Barbieri, e di Stefano Dal Bianco ci offrono quindi due interventi insieme analiticamente circostanziati e militanti. “In dialogo” propone una intervista a Giuliano Scabia di Luca Lenzini. Per “Documenti”, invece, accogliamo due testi: di Giuliano Mesa e di Amelia Rosselli.

In “Musica e Poesia” nodo è il “come” del “fare in musica” e delle scritture consentano uno scambio, reciprocamente: poiché in entrambe le forme si vede dislocare nel tempo la lingua. Nel comporre del musicista, solitamente, il testo è in movimento nel tempo, tale è una scansione metrica: e l’idea è qui di indagarne analiticamente i percorsi praticati e gli scambi possibili. I saggi sono di Vincenzo Bagnoli, di Paolo Giovannetti, di Stefano La Via, di Ivan Schiavone, e di Luca Zuliani.

“Il sonetto oltreconfine” guarda a come la forma chiusa – ed una delle più tradizionali – ha saputo farsi *luogo* di letterature estere; la sezione comprende i testi di Paolo Scotini (per la Germania), di Antonella Francini (per gli Stati Uniti).

Daniele Ventre, autore di un contributo su “Metrica e traduzione” pone al centro questioni e soluzioni di traduzione dalla poesia antica.

In chiusura del numero è la sezione “Letture”, che raccoglie momenti di prosa e poesia: i testi sono di Carlo Bordini, di Maria Borio, di Andrea Gibellini, di Mariangela Guàtteri, di Federico Federici, di Renata Morresi, di Lidia Riviello, di Gianluca Rizzo, di Valentino Ronchi, di Giuliano Scabia e di Francesco Scarabocchi; e, anche, la consueta sezione de “I tradotti”, con poesie di Archie Randolph Ammons (tradotto da Paola Loreto), di Mary Jo Bang (tradotta da Luigi Ballerini), di Maria Bennett (tradotta da Annelisa Addolorato), di Anna Barkova (tradotta da Anna Maria Carpi), di Rachel Blau du Plessis (tradotta da Renata Morresi), di Paul Hoover (tradotto da Gianluca

Rizzo), di Devin Johnston (tradotto da Federica Santini), di Pablo López Carballo (tradotta da Lorenzo Mari), e di Bill Wolak (tradotto da Annelisa Addolorato). Mary Jo Bang, Paul Hoover e Devin Johnston rappresentano un'anteprima (ne siamo grati ai traduttori), del volume sulla poesia di Chicago della serie sulla poesia americana contemporanea, in uscita per Mondadori, a cura di Luigi Ballerini e di Paul Vangelisti.

Stefano Salvi

## **IL DIBATTITO**



## DALLE TERZINE AL MAGMA, DALLA METRICA AL MONTAGGIO. LA DISSOLUZIONE DELLA FORMA POETICA NELL'ULTIMO PASOLINI

Il percorso poetico di Pasolini è forse il più adatto a esemplificare, nei modi estremi che all'autore sono propri, il profondo mutamento che investe le forme e la concezione stessa del poetico tra la codificazione metrica ed espressiva degli anni Trenta-Quaranta e la deregolamentazione degli anni Sessanta-Settanta.

Il Pasolini poeta nasce e si forma nell'alveo di una tradizione formale che, sebbene spesso avvertita come esaurita e impotente a esprimere il valore e il senso della realtà e perciò discussa e non di rado avversata, lascia nelle prime prove poetiche il segno profondo della propria eredità. In tal senso Pasolini incarna l'atteggiamento più proprio della modernità nei confronti della tradizione, se è vero che in lui il rapporto con il passato letterario è perennemente controllato e consapevole, filtrato da un costante discrimine che induce alla selezione e alla relazione piuttosto che all'epigonismo o al rifiuto. Già prima che il Pascoli, assunto a metà degli anni Cinquanta come architrave della storiografia poetica novecentesca e nume tutelare di «Officina»<sup>(1)</sup>, iniziasse a funzionare come modello metrico ed espressivo delle *Ceneri di Gramsci*, nel 1942 in *Poesie a Casarsa* Pasolini aveva compiuto scelte emblematiche del suo rapporto, profondo quanto selettivo, con la tradizione. L'importanza dell'esordio poetico pasoliniano, com'è noto generosamente avallato da Contini<sup>(2)</sup>, non sta infatti solo nella novità linguistica dell'uso di quel dialetto «di cà da l'aga», vergine di tradizione letteraria e di codificazione scritta, ma anche, specie nella riscrittura de *La meglio gioventù* del 1954, nella sapiente tessitura delle influenze formali che concilia la moderna poesia simbolista con le antiche letterature provenzali, e contamina il tutto con le strutture più proprie della poesia popolare, di cui Pasolini si occupa approfonditamente nei primi anni Cinquanta. La struttura formale e metrica del Pasolini friulano, come ha dimostrato fondatamente lo studio di Furio Brugnolo<sup>(3)</sup>, rappresenta la prova più evidente non solo di una fedeltà alle istituzioni poetiche, ma anche di una fascinazione e predilezione per le forme chiuse e regolari che, anche attraverso l'uso costante della rima, ribadiscono la tradizionale dominante melodica del testo. Isomorfismo strofico, integrità ritmico-sintattica del verso, monometria del singolo testo, compongono un modello poetico che non identifica la propria valenza innovativa con la trasgressione prosodica, ma che semmai la affida alla «rievocazione agonistica»<sup>(4)</sup> dei modelli, innestando sulla vecchia e solida pianta della tradizione un intenso repertorio di motivi autobiografici e simbolici – Narciso, Il Figlio e la Madre, l'acqua – ovvero quella «posizione violentemente soggettiva» di cui parla Contini<sup>(5)</sup>. L'uso di modelli metrici antichi e codificati rappresenta perciò un primo segnale dell'attitudine pasoliniana a costruire quello che lui stesso definisce il «tempo metastorico della poesia»<sup>(6)</sup>, ovvero a concepire il linguaggio poetico come forma assoluta e a conferire così alla poesia una valenza atemporale che ne fa il luogo di rivelazione del sacro. In tal senso l'ipotesi che tenteremo di dimostrare è che il radicale cambio dei paradigmi poetici pasoliniani avvenuto intorno alla metà degli anni Sessanta, con l'abbandono della formulazione metrica del testo e l'allestimento di componimenti fondati sul principio sintattico del montaggio, non rappresenti un tradimento, bensì un ribadimento con mezzi diversi, di quella essenziale valenza assoluta e finalità di ierofania che Pasolini assegna alla poesia.

Il repertorio delle istituzioni metriche utilizzato da Pasolini a partire dai suoi esordi fino alla fine degli anni Cinquanta, in quel periodo poetico più tardi siglato come «la mia vecchia poesia»<sup>(7)</sup>, è la prova di un'identità interamente costruita entro i confini del letterario, sebbene modernamente orientata verso la direzione dell'inquietudine formale quanto teorica, se è vero che per Pasolini la «libertà stilistica» non deve essere pretesto per un'elusione della problematica storica, morale, ideologica<sup>(8)</sup>. Il passaggio dalla prima poesia friulana alla grande stagione poematica degli anni Cinquanta, mediato da alcune raccolte in lingua tra cui *L'usignolo della Chiesa cattolica*, da un punto di vista metrico conferma una sostanziale fedeltà all'orizzonte delle istituzioni poetiche, ampliato verso direzioni inconsuete, con un'apertura rilevante ai modelli stranieri poematici –

soprattutto quelli angloamericani di Eliot e Pound – e alla dimensione storica della poesia popolare. La seconda parte de *La meglio gioventù*, *Romancero*, rappresenta in tal senso il superamento della dimensione lirica e la costruzione di strutture poematiche a forte componente teatrale, che aspira alla proposizione poetica di un'epica popolare. È in questa sede che nascono alcune soluzioni metriche che, dalle *Ceneri di Gramsci* in poi, diverranno sigle proprie della poesia pasoliniana: pensiamo ad esempio all'uso del doppio settenario nel poemetto *I Colùs*, un metro che avrà una lunga storia nella poesia di Pasolini, dando origine a testi importanti come *Recit* in *Ceneri* e *Supplica a mia madre* in *Poesia in forma di rosa*; all'uso sistematico della rima imperfetta, vera e propria istituzione metrica pasoliniana, che nasce con le poesie friulane ma che nelle *Ceneri di Gramsci* accentua la sua valenza innovativa perché «tende ad essere neutralizzata tramite *enjambement*, o comunque ad essere assorbita nel *continuum* sintattico»(9); o più in generale pensiamo all'uso variato di metri tradizionali – non tanto ancora l'endecasillabo dantesco, quanto piuttosto il novenario carducciano e pascoliano, assunti come testimoni di un dialogo incessante con le forme poetiche della tradizione, ma tutt'altro che preservati da infrazioni e forzature ritmiche, secondo quel «ricupero dello spirito [...] che vorremmo dir musicale» delle forme chiuse di cui parla Caproni in un saggio dedicato alla *Meglio gioventù*(10).

L'atteggiamento metrico del Pasolini precedente gli anni Sessanta è stato già da tempo formulato da Siti come compresenza di «attrazione» e «violazione» nei confronti della norma, con particolare riferimento all'istituzione dell'endecasillabo(11). Che effettivamente nelle *Ceneri di Gramsci* prevalga, come vuole Siti, un endecasillabo forzato in una duplice direzione di «complicazione» e di «semplificazione»(12), o che al contrario in questa raccolta la costante prosodica sia data dal ripetersi di tre o quattro accenti ritmici, secondo l'interpretazione nata con Fortini e ripresa da Mannino(13), certo è che *Le ceneri di Gramsci* presentano un panorama fondato sulla variazione di quel metro endecasillabico che rappresenterà per tutto il secondo Novecento il tassello formale più evidente e conflittuale di relazione con la tradizione metrica italiana(14).

*Le ceneri di Gramsci* è in tal senso l'irripetibile punto di equilibrio tra istanze discorsive e soggettive da una parte, e dall'altra un ampio quadro di istituzioni metriche e formali, che include non solo lo schema metrico prevalente, proprio di otto poemetti su undici, ovvero la scansione strofica in terzine di endecasillabi e l'uso della terza rima, secondo una linea che associa Dante ai *Poemetti* pascoliani, ma anche la strofa di novenari della tradizione tardo-ottocentesca, ripresa in *L'umile Italia*, i distici martelliani di *Recit*, la struttura della canzone provenzale e dell'ottava di *Canto popolare*. L'istanza argomentativa che percorre il testo pasoliniano necessita però di strumenti metrici e retorici malleabili, che garantiscano continuità ai diversi tratti versali e che amplino la portata strutturale della griglia metrica. Di questa esigenza connettiva si fa carico l'uso caratterizzante dell'*enjambement* versale e strofico, di memoria foscoliana e pascoliana, così come la valenza ritmicamente impropria dello stesso endecasillabo, sottoposto a una torsione ritmica generata dalla moltiplicazione degli ictus principali del verso, e l'istituzionalizzazione della rima imperfetta. Tutto questo produce un modello metrico che è insieme ancorato alle istituzioni formali ma pronto a infrangersi fino alla dissoluzione. È in tal senso significativo il fatto che la regolarità dello schema metrico vada progressivamente a ridursi negli ultimi poemetti della raccolta, a partire dal *Pianto della scavatrice*, non a caso il testo che tematizza la frattura dei tempi, tra un passato irrecuperabile e un futuro segnato dalla perdita dell'armonia («La luce/ del futuro non cessa un solo istante// di ferirci»)(15).

A partire dalla raccolta successiva alle *Ceneri*, *La religione del mio tempo*, ma con un'accentuazione decisa in *Poesia in forma di rosa* e *Trasumanar e organizzar*(16), viene progressivamente a perdersi nella poesia pasoliniana proprio quell'equilibrio tra l'utilizzazione di strumenti metrici e formali collaudati e la spinta soggettiva alla loro «violazione», nonché tra l'istanza discorsiva, ritmicamente prosastica, non di rado confessionale, e le istituzioni metrico-prosodiche più propriamente poetiche. L'esautoramento dei codici espressivi poetici dal proprio orizzonte testuale è in stretta relazione con la percezione della crisi e della frattura segnata dagli anni Sessanta(7). E non si tratta certo soltanto di un computo sempre più lacunoso di schemi metrici



regolari, che vanno via via cedendo il posto a una più netta *oratio soluta*, quanto di una progressiva perdita di fiducia nell'incisività del dispositivo espressivo canonizzato come "poetico", fondato sulla coerenza e sulla tenuta testuale e basato su fenomeni di isotopia fonica, ritmica, metrica. Se, ad esempio, la prima sezione della *Religione del mio tempo* comprende ancora due testi pienamente riconducibili, per tonalità e scelte metriche ed espressive, alla stagione delle *Ceneri* – la strofa di endecasillabi sfrangiati a vario intreccio di rime del poemetto *La ricchezza* e il distico di doppi settenari a rima baciata di *A un ragazzo* –, le sezioni successive collazionano una varietà di schemi metrici fortemente personalizzati, come gli epigrammi della seconda sezione, tipicamente assertivi piuttosto che argomentativi, e la canzone petrarchesca reinterpretata nell'ultima sezione delle *Poesie incivili*(18).

Ma è soprattutto a partire da *Poesia in forma di rosa* che il discorso poetico pasoliniano sembra sempre più farsi irriducibile a un canone metrico e formale definito. Non solo per quella varietà di moduli espressivi cui l'autore allude nella sua straniata definizione del testo - «libro di poesie e poemi – di Temi, Treni e Profezie, di Diari, e Interviste e Reportages e Progetti in versi»(19) - quanto per una complessiva valenza di struttura non necessitata che caratterizza la raccolta. Pur mantenendosi ancora in qualche componimento una parvenza di forma metrica codificata – le terzine de *La Guinea* e di *Poesia in forma di rosa*, i distici di *Supplica a mia madre*, la forma-ballata di *Ballata delle madri* –, l'eterogeneità complessiva delle scelte espressive della raccolta, insieme alla radicale opzione di svuotamento dei modelli metrici, fanno sì che già con *Poesia in forma di rosa* si affermi quella fuoriuscita dai canoni metrici che sarà pienamente compiuta qualche anno più tardi col verso informale e decisamente prosastico-giornalistico di *Trasumanar e organizzar*. La misura endecasillabica, occasionalmente presente in *Poesia in forma di rosa*, in testi come *La realtà* o *La Guinea* è sottoposta a un'oscillazione ben più radicale di quella «violazione» che caratterizzava l'uso poetico del primo Pasolini, tanto che, come scrive Raffaella Scarpa, siamo piuttosto davanti a «componimenti polimetrici in cui l'endecasillabo sembra più che scritto mimato»(20):

L'endecasillabo così transita, continuamente in andata e in ritorno, dal fortilizio della terzina dantesca, più raramente il distico, passando, in lacerti e accenni, alle poesie-fiore (anche queste, evidentemente, rigidità formali) e il sintatticamente detto, per cui il verso-frase livella i rilievi prosodici, giustificando l'a capo con esclusive motivazioni linguistiche. (21)

L'eterogeneità formale dei testi che compongono le diverse sezioni di *Poesia in forma di rosa* rappresenta l'esibizione polemica di una dissoluzione del modello poetico univoco e codificato, che produce antitesi formali multiple, dal testo iconico dei calligrammi di *Nuova poesia in forma di rosa* fino alla trasandatezza prosastica di *Progetto di opere future*, dalla forma-diario di *L'alba meridionale* e *Israele* fino al poema-sceneggiatura *Una disperata vitalità*.

Con *Poesia in forma di rosa* Pasolini approda dunque pienamente a una rivendicata ed esibita rinuncia a quello stigma della letterarietà rappresentato da una riconoscibile formulazione metrico-prosodica del testo, che nella modernità non si identifica ovviamente con le forme chiuse e codificate della tradizione, ma che richiede comunque dei requisiti individuabili e ricorrenti. Lo stesso Pasolini, con un'enfaticizzazione affidata all'espedito grafico delle maiuscole, in *Una disperata vitalità* segnala metapoeticamente la fuoriuscita dalla metrica come approdo a un territorio di assoluta e irrelata anarchia, il «magma»:

«Versi, versi, scrivo! versi!  
(maledetta cretina,  
versi che lei non capisce priva com'è  
di cognizioni metriche! Versi!)  
versi NON PIU' IN TERZINE!

Capisce?

Questo è quello che importa: non più in terzine!

Sono tornato tout court al magma!

Il Neo-capitalismo ha vinto, sono  
sul marciapiede

come poeta, ah [singhiozzo]

e come cittadino [altro singhiozzo.]» (22)

Il «magma» - categoria metaforica utilizzata in quegli stessi anni anche da un poeta antitetico a Pasolini come Luzi(23) - nel discorso pasoliniano definisce icasticamente la spinta centrifuga operata nei confronti del testo poetico, ormai incapace di opporre la propria *ratio* espressiva al vorace disordine della realtà e dei linguaggi. Non a caso, nei saggi coevi poi raccolti in *Empirismo eretico*, Pasolini focalizza la forza distruttiva e fagocitante della lingua tecnologica e omologatrice della comunicazione e del Neocapitalismo, in forza della quale «nel futuro non ci sarà più richiesta di poesia»(24).

Dalla metà degli anni Sessanta in poi, per Pasolini la poesia è possibile solo a condizione che essa deponga la forma stessa del testo poetico e indossi la maschera del linguaggio magmatico dell'attualità: con *Trasumanar e organizzar*, uscito nel 1971 dopo la radicalizzazione del ruolo pubblico oppositivo del Pasolini intellettuale, appare ormai compiuto quel ciclo che conduce dalle forme chiuse della poesia friulana degli anni Quaranta alla totale dissoluzione metrica degli anni Sessanta-Settanta. Il verso informale che caratterizza la raccolta priva i testi non solo dei pur aperti vincoli metrici del versoliberismo, ma anche di qualunque connotazione ritmica e fonica, offuscando ogni possibile ricorsività di caratteri formali, a vantaggio di un discorso esemplato sul modello stilistico dell'articolo giornalistico. L'apparente estroversione dei significati dovuta alla cancellazione di ogni meccanismo di condensazione analogica, cela in realtà un complesso messaggio che mira a discutere e a ridefinire i confini stessi del poetico. Il catalogo delle infrazioni del codice è ricchissimo, e peraltro presenta non pochi punti di contatto con la rivisitazione dei parametri formali della poesia operati in quegli stessi anni dalla Neoavanguardia: la fuoriuscita da metri e ritmi poetici prevede versi del tutto prosaicizzati, un andamento dialogico con frequente uso dell'apostrofe in una trama discorsiva volutamente trasandata, la cancellazione di quel ritmo affannosamente argomentativo fondato sull'*enjambement*, la prevalenza della paratassi e di un'espressività tendenzialmente apodittica. Siamo davanti, come scrive Tricomi, a «un genere discorsivo inedito per violare le convenzioni della comunicazione letteraria»(25), che utilizza forme paratestuali come note e asterischi, oltre a infrazioni interpuntive e ortografiche, montaggio di citazioni e frammenti della lingua dell'attualità, duplicazioni e riprese testuali. La stessa unità di misura del verso è spesso di difficile individuazione, in quanto la segmentazione versale non risponde più a criteri né sillabici né ritmici, ma sembra dettata da un arbitrio discorsivo governato dalla sintassi piana e spesso lapidaria. L'organizzazione strofica è del tutto irregolare e spesso inesistente, e nel medesimo testo tendono a convivere frequenti monostici e lasse prosastiche che enfatizzano la dominante grafica e visiva.

Di fronte a questo appariscente «grado zero della metrica»(26), che proprio nella poesia dell'ultimo Pasolini istituisce in maniera lampante ed estrema il verso informale della poesia italiana del tardo Novecento, c'è però da chiedersi se non sia comunque possibile ipotizzare l'esistenza di un principio compositivo generale intorno al quale si organizzi una nuova modulazione del testo, e se la disarticolazione metrica non possa leggersi come il sintomo di una ricerca di nuovi assetti espressivi del testo poetico non necessariamente in negativo, ovvero come assenza di componenti formali canonizzate. Se è vero che nella modernità letteraria i caratteri metrici non si identificano con le forme codificate, ne consegue che il verso informale dell'ultimo Pasolini potrebbe celare una qualche ricorsività dei principi compositivi del testo, che ne definiscano se non una nuova metrica, almeno la *ratio* formale ed espressiva prevalente.

La chiave di volta va a nostro avviso cercata in quella tendenza tipicamente pasoliniana all'interdiscorsività e all'ibridazione di generi e codici espressivi, che nella poetica dell'autore supplisce a un mancato plurilinguismo(27). È in tal senso significativa la coincidenza cronologica tra il profondo mutamento dei paradigmi poetici e la scoperta e la pratica dei nuovi linguaggi espressivi del teatro e soprattutto del cinema. È lo stesso Pasolini a fornirci una chiave della rivoluzione del suo modello poetico nella miscelazione dei codici espressivi quando, nella prefazione al volume antologico delle sue poesie uscito nel 1970, *Al lettore nuovo*, a proposito della sua recente attività cinematografica scrive:

[...] tutti questi film io li ho girati «come poeta». Non è qui il caso di fare un'analisi sull'equivalenza del «sentimento poetico» suscitato da certe sequenze del mio cinema e di quello suscitato da certi passi dei miei volumi di versi. Il tentativo di definire una simile equivalenza non si è mai fatto, se non genericamente, richiamandosi ai contenuti. Tuttavia credo che non si possa negare che *un certo modo di provare qualcosa* si ripete *identico* di fronte ad alcuni miei versi e ad alcune mie inquadrature. (28)

A ciò Pasolini aggiunge l'influsso espressivo della scrittura teatrale, condensata in sei tragedie scritte nel 1966 (ma erroneamente egli le ascrive al 1965):

Ma, dal '64 in poi, non ho scritto solo poesia attraverso il cinema: è solo per un anno o due che ho completamente taciuto come «poeta in versi» (pur scrivendo delle cose che son rimaste inedite e incomplete): nel '65 sono stato un mese a letto ammalato, e, durante la convalescenza, ho ripreso a lavorare – e- forse perché durante la malattia avevo riletto Platone, con una gioia che non so descrivere – mi son messo a scrivere del teatro: sei tragedie in versi, a cui ho lavorato per tutti questi cinque anni [...]. Evidentemente, in quel periodo, potevo scrivere versi solo attribuendoli a dei personaggi, che mi facessero da interposte persone. (29)

Se il codice teatrale sembra aver influito sull'assetto metrico ed espressivo degli ultimi testi poetici di Pasolini accentuando l'elemento dialogico e il movimento grafico e strutturale del testo, l'influsso modellizzante interdiscorsivo andrà invece cercato soprattutto nel cinema. E non tanto ovviamente, come afferma anche Pasolini, a livello contenutistico, ma per l'apporto formale e compositivo della pratica cinematografica, che andrà verificato su alcuni testi poetici degli ultimi anni. Di tale apporto cercheremo di focalizzare essenzialmente due aspetti: l'utilizzazione delle tecniche di montaggio e la sostituzione semiotica della componente fonica del testo poetico con quella visiva. L'effetto di tali opzioni espressive di ispirazione cinematografica sarà individuato in una dinamizzazione autofagocitante della forma poetica antitetica alla configurazione metrica del testo, ma coerente con gli sviluppi del pensiero pasoliniano su letteratura e realtà.

La saggistica cinematografica di Pasolini, risalente agli anni 1965-67 e raccolta in volume in *Empirismo eretico* nel 1972, torna spesso a riflettere sulle unità minime delle immagini – chiamate im-segni – e sulla loro modalità compositiva in una sintassi cinematografica(30). Si tratta di una questione non lontana dalle elaborazioni che in quegli stessi anni, soprattutto nell'ambito della Neoavanguardia, mettono in discussione le unità minime della versificazione, tanto la base sillabica del verso, quanto lo stesso concetto metrico-prosodico di “verso” connotato da isosillabismo e/o da isocronismo ritmico, alla ricerca di unità più ampie e dinamiche e di nuove modalità compositive del testo(31). La griglia metrico-prosodica, insieme all'uso connettivo dell'*enjambement* e della rima imperfetta, garantiva alla poesia del primo Pasolini una norma certa tanto rispetto all'identità del verso che alla necessità di composizione tra le unità minime del testo. A partire dagli anni Sessanta, se è vero che, come scrive Rinaldi, «la percezione della realtà è ormai filtrata dagli stereotipi del linguaggio cinematografico»(32), è legittimo ipotizzare che gli stessi mezzi tecnici utilizzati nella sintassi del cinema tendano a dispiegare le proprie potenzialità anche nell'ambito

compositivo della poesia. A orientare l'ordine compositivo del testo poetico sarà allora il montaggio, la tecnica di composizione sintattica connotante il cinema pasoliniano, prediletta proprio per la sua qualità straniante e antinaturalistica e la sua capacità di riscrivere la realtà secondo un ordine associativo piuttosto che consecutivo. Tanto che negli scritti teorici di Pasolini, il montaggio si attesta come il *trait-d'union* tra cinema e poesia. La tecnica del montaggio, con la sua attitudine a «far sentire la macchina», definisce per Pasolini la «tradizione tecnico-stilistica di un "cinema di poesia"»:

[...] la macchina, dunque, si sente, per delle buone ragioni: l'alternarsi di obbiettivi diversi, un 25 o un 300 sulla stessa faccia, lo sperpero dello *zoom*, coi suoi obbiettivi altissimi, che stanno addosso alle cose dilatandole come pani troppo lievitati, i controluce continui e fintamente casuali con i loro barbagli in macchina, i movimenti di macchina a mano, le carrellate esasperate, i montaggi sbagliati per ragioni espressive, gli attacchi irritanti, le immobilità interminabili su una stessa immagine ecc. ecc., tutto questo codice tecnico è nato quasi per insofferenza alle regole, per un bisogno di libertà irregolare e provocatoria, per un diversamente autentico o delizioso gusto dell'anarchia: ma è divenuto subito canone, patrimonio linguistico e prosodico, che interessa contemporaneamente tutte le cinematografie mondiali. (33)

I caratteri che Pasolini assegna alla tecnica del montaggio – di associazione incongrua tra le unità minime, di iperbolizzazione del dettaglio, di negazione dell'armonia, di esibizione dell'artificio compositivo, di resa simultanea del distinto – sono gli stessi che si possono facilmente rintracciare nella sua ultima produzione poetica, e ne costituiscono la stessa ragione compositiva.

Un esempio di come la tecnica del montaggio supplisca nel tardo Pasolini alla funzione metrica è dato dal poemetto *Patmos*, in *Trasumana e organizzar*, modulato su una tonalità profetica e sacrale innestata su un drammatico evento del presente, la strage di Piazza Fontana del 1969. Leggiamone alcuni passaggi:

Oreste Sangalli, 49 anni: «Presente!»  
affittuario della cascina Ronchetto in via Merula 13 a Milano  
mettiamo la sordina alla tromba di quell'Uno  
lascia la moglie e due ragazzi, Franco di 13 e Claudio di 11  
fare d'gni erba un fascio degli estremisti  
si era recato al mercato di Piazza Fontana  
va bene per i giornali indipendenti (dalla Verità)  
come tutti i venerdì in compagnia di Luigi Meloni  
ma un presidente della Repubblica!  
Si erano momentaneamente lasciati a Porta Ticinese  
Non si può predicare moderazione  
e si erano dati appuntamento a Piazza Fontana  
in un paese dove è appunto la moderazione che va male  
Hanno trovato entrambi la morte  
e dove non si può essere moderati senza essere banali  
poco dopo essersi ritrovati.  
Luigi Meloni, 57 anni presente:  
commerciante di bestiame abitava a Corsico in Via Cavour  
con la moglie e il figlio Mario, studente di 18 anni.  
Possiede qualche piccola proprietà immobiliare.  
Era venuto a Milano con la vettura del Sangalli.  
E quando l'ebbi veduto io caddi ai suoi piedi come morto.  
Ma egli pose sopra di me la sua destra e disse:

Non temere, io sono il Primo e l'Ultimo.  
Io sono il Medio, parvero dire Rumor e i suoi colleghi.  
Non si può essere medi, qui, senza essere privi d'immaginazione.  
Io sono il Primo e l'Ultimo, il Vivente.  
Giulio China, 57 anni, presente!!  
Era uno dei più importanti commercianti di bestiame di Novara,  
dove possedeva due cascine. Lascia la moglie e due figlie sposate.  
Ho subito la morte, ma ecco, ora vivo nei secoli dei secoli. (34)

Il montaggio è qui reso evidente dall'alternanza variamente giocata fra tre differenti ordini di discorso: l'inventario di cronaca delle vittime di Piazza Fontana, designate coi loro nomi, età, dati anagrafici, occupazioni, caratteri, in una tonalità che ricorda gli epicedi narrativizzati dell'*Antologia di Spoon River* di Lee Master; il discorso politico sulle dichiarazioni del Presidente Saragat e di altri esponenti democristiani dopo l'eccidio, in cui emerge il topos pasoliniano dell'invettiva proprio della sua ultima stagione saggistica; la riproposizione del *Libro dell'Apocalisse* dell'evangelista Giovanni, esiliato sull'isola di Patmos, dal tono decisamente profetico. È evidente che a conferire identità formale al testo non è più un principio sillabico o ritmico, quanto l'elemento dell'alternanza versale ottenuta mediante singoli versi o lasse versali interpolate e interferenti, che motivano peraltro il titolo metapoetico della sezione in cui il testo è inserito, *Poemi zoppicanti*. L'effetto espressivo ottenuto da Pasolini in *Patmos* mediante la composizione delle tre stringhe discorsive è la costruzione di un orizzonte metastorico. Le parole di Giovanni, il referto della strage, il commento politico, sono condotti su un medesimo asse temporale attraverso il montaggio di lacerti che sembra abolire o manipolare la dimensione spazio-temporale. Il principio del montaggio poetico produce non solo quella valenza onirica che Pasolini attribuisce al cinema(35), ma anche la costruzione di un tempo metafisico, ottenuto mediante il montaggio di versi o gruppi di versi paragonabili a fotogrammi montati in sequenza. In questo tempo sottratto alla propria storicità si afferma quella che Dorflès definisce l'«inconsecutio temporum» prodotta dal montaggio mediante l'«abolizione della normale continuità di spazio e tempo»(36).

Il montaggio cinematografico e quello poetico sono dunque associati da una medesima finalità mitizzante di creazione di una sincronicità metatemporale. In tal senso il montaggio poetico supplisce alla funzione di memoria e di ricognizione delle forme letterarie che nella poesia del primo Pasolini ha avuto l'assetto metrico del testo. Molti dei testi poetici dell'ultimo Pasolini procedono in base a un assemblaggio che vanifica la temporalità dei fatti, costruendo quello che l'autore definisce, nel saggio *Osservazioni sul piano-sequenza*, un «presente storico». Scrive Pasolini:

Il tempo del piano-sequenza, inteso come elemento schematico e primordiale del cinema – cioè come una soggettiva infinita – è dunque il presente [...]; il cinema (o meglio la tecnica audiovisiva) è sostanzialmente un infinito piano-sequenza, come è appunto la realtà ai nostri occhi e alle nostre orecchie, per tutto il tempo in cui siamo in grado di vedere e di sentire [...]. Ma dal momento in cui interviene il montaggio, cioè quando si passa dal cinema al film (che sono dunque due cose diverse, come la *langue* è diversa dalla *parole*), succede che il presente diventa passato [...]: un passato che, per ragioni immanenti al mezzo cinematografico, e non per scelta estetica, ha sempre i modi del presente (è cioè un *presente storico*). (37)

Il montaggio è allora il mezzo ideale per concepire ed esprimere un tempo metastorico e assoluto, che esprima quella sacralità immanente, celata nella realtà e nel presente, il cui svelamento è sempre stato per Pasolini l'obiettivo e il senso ultimo della poesia(38). La scoperta del linguaggio cinematografico fornisce perciò al Pasolini poeta una valida alternativa all'uso sacralizzante dello strumento metrico, inteso come tecnica metastorica.



Ma *Patmos* non fa che evidenziare un principio costruttivo che caratterizza tutta la raccolta di *Trasumanar e organizzar*, un asintattismo diffuso tra le diverse unità minime di versi o lasse, che problematizza la connessione tra le parti mediante un criterio associativo piuttosto che logico-cronologico. È in ciò evidente che al passaggio dal principio compositivo della metrica a quello del montaggio corrisponde un ribaltamento di segno dell'opera pasoliniana, poiché laddove la metrica ha tradizionalmente funzione connettiva e riconciliativa, il principio del montaggio evidenzia ed esibisce al contrario la disarmonia e la frattura(39). Il principio metrico si lega non a caso nel primo Pasolini a un investimento fiducioso nella parola letteraria come antitesi alla comunicazione ecolalica, che al contrario nell'ultimo Pasolini è assunta come orizzonte unico del linguaggio. Il «magma» e il montaggio sono i prodotti di quella apodittica affermazione che motiva in *Una disperata vitalità* l'abbandono delle «terzine»: «il neo-capitalismo ha vinto»(40). La forma metricizzata è infatti antitetica al topos dell'informe linguaggio-«balbettio» depotenziato e omologato che segna la metapoetica di *Trasumanar e organizzar*:

E infatti balbettate anche voi,  
balbettiamo, ragazzi: PARLIAMO DEL PIU' E DEL MENO  
ché altro non sappiamo dire. (41)

L'abolizione della forma letteraria della parola – la metrica, lo stile – presuppone una nuova libertà verbale che è in realtà vuota comunicazione omologata ai disegni del Potere. In *Comunicato all'Ansa (scelta stilistica)* si legge:

Smetto di essere poeta originale, che costa mancanza  
di libertà: un sistema stilistico è troppo esclusivo.  
Adotto schemi letterari collaudati, per essere più libero.  
Naturalmente per ragioni pratiche. (42)

Quella che in *Trasumanar* è stata definita «intenzione gestuale»(43) della poesia non è che la conseguenza della rinuncia a un proprio «sistema stilistico» compatibile coi codici riconosciuti come «poetici». In tal senso il cinema incide nell'organizzazione formale dell'ultima poesia pasoliniana non solo mediante il principio costruttivo del montaggio, ma anche promuovendo una sorta di rivoluzione semiotica che sostituisce, a supporto della poesia stessa, il segno visivo a quello fonico. Parlando di quelli che definisce i suoi «sceno-testi», ovvero i testi poetici che mimano la forma della sceneggiatura, Pasolini chiarisce che siamo davanti a una richiesta di integrazione di tipo visivo, per cui «l'autore di una sceneggiatura fa al suo destinatario la richiesta di una collaborazione particolare, quella cioè di prestare al testo una compiutezza “visiva” che esso non ha, ma a cui allude»(44). La differenza rispetto alla poesia fondata su referenti metrico-ritmici è evidente:

Un verso di Mallarmé o di Ungaretti raggiunge il suo significato solo attraverso una dilatazione semantica, o una coazione squisito-barbarica dei significati particolare: il che si ottiene attraverso la supposta musicalità della parola o dei nessi delle parole. Ossia dando delle denotazioni *non attraverso una particolare espressività del segno, ma attraverso la prevaricazione del suo fonema*. Mentre leggiamo, dunque, integriamo in tal modo il significato aberrante dello speciale vocabolario del poeta, seguendo due strade, quella normale, *segno-significato*, e quella anormale, *segno-segno in quanto fonema-significato*. (45)

Dunque accanto all'utilizzazione del montaggio come criterio essenziale della nuova sintassi poetica, alla dissoluzione metrica e formale dell'ultimo Pasolini concorre dunque un altro fattore: la sostituzione di un principio visivo-cinematografico ad uno ritmico-fonico. Ciò significa essenzialmente che non si individua più nell'elemento prosodico e musicale la componente

essenziale del testo poetico. Tale presa di distanza dal segno fonico della lingua e della poesia, la cui capacità evocativa risulta imparagonabile a quella visiva, è esplicitata da Pasolini in alcuni passaggi della «sceneggiatura in forma di poema» *Bestemmia*(46):

Nel film ch'io penso, e a cui ti faccio pensare,  
lettore,  
sono un mago rozzo,  
non voglio più aver bisogno dei filtri  
evocativi della lingua;  
la lingua è uno strumento grossolano, concerto  
puerile di campanelli, che il poeta suona  
per evocare stregandola la realtà.  
Ma è solo quella realtà, che, una volta evocata *conta*!  
Essa è la sola cosa bella e veramente amata!  
Quante parole, strumento e stile,  
per evocare un'immagine reale di Cristo sulla croce!  
Ma io, con un uomo in carne e ossa,  
con una vera croce di legno,  
con chiodi veri,  
e, vorrei, con vero sangue e vero dolore,  
*riproduco la realtà con la realtà.*  
La realtà nuova *assomiglia*,  
*assomiglia* soltanto, alla vera realtà evocata;  
ma è a sua volta una realtà. (47)

L'invenzione stessa del genere della poesia-sceneggiatura allude alla necessità di costruire un testo poetico capace di fuoriuscire da se stesso, la cui significatività non discenda da se stesso ma dalla sua capacità di alludere ad altro, di evocare immagini, attivando così nei confronti della realtà un incessante meccanismo dinamico. La forma-poesia diventa così premessa, traccia per qualcos'altro. Si pensi alla più celebre ed esplicita di tali poesie-sceneggiature, *Una disperata vitalità*, in cui le indicazioni di regia sono esplicitate in didascalie che aprono le sezioni del testo («*Senza dissolvenza, a stacco netto, mi rappresento/ in un atto – privo di precedenti storici – di "industria culturale"*»)(48), e il testo sembra procedere come mediante tratti di un montaggio caotico, evidenziato dall'elencazione e dal segno grafico dei trattini («- una barca a motore che rientrava inosservata/ - i marinai napoletani coperti di cenci di lana/ - in incidente stradale, con poca folla intorno...»)(49) mediante veloci stacchi di inquadratura che segmentano i diversi spezzoni di un'unica scena e fanno in ciò avvertire la presenza della macchina. In alcuni passaggi del testo l'autore segnala le tecniche stesse di ripresa («Io volontariamente martirizzato ... e,/ lei di fronte, sul divano:/ campo e controcampo, a rapidi flash»)(50), in una scena descritta come un dialogo in cui i personaggi entrano nelle inquadrature alternatamente, con rapidi stacchi sui due protagonisti e un montaggio veloce di primi piani ad ogni battuta, fino a rompere la sequenza delle inquadrature con un primo piano staccato sul monologo dell'io («"E di che parla?"/ "Beh, della mia ... della Sua, morte./ Non è nel non comunicare, [la morte]/ ma nel non essere compresi...// (Se lo sapesse, il cobra/ ch'è una fiacca pensata/ fatta tornando da Fiumicino!)"»)(51).

Il tentativo di mettere in relazione due diversi codici espressivi, quello verbale e quello cinematografico, evidente nel caso degli «sceno-testi», è in realtà una costante dei componimenti poetici dell'ultimo Pasolini. Si pensi ad esempio a *Proposito di scrivere una poesia intitolata «I primi sei canti del Purgatorio»*, che rappresenta il tentativo di «tradurre» in linguaggio cinematografico la luce dantesca, ovvero l'utopia di «trasumanar», di dare corpo di luce alle parole:

Si è ripresentato l'Angelo del Falsetto.

[...]

E così vado verso il balbettio

-che contiene ogni lingua –

Ridendo.

[...]

Là tra carte svalutate e spregiate

Tutto ciò che so s'identifichi

disonestamente, per partito preso,

in una scienza della luce. (52)

Il fine ultimo di questo tipo di meccanismi di contaminazione di codici espressivi è la costruzione di una forma dinamica, che proceda dalla parola all'immagine alla realtà, ovvero di perseguire, come si legge in *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, «oltre che la forma “una volontà della forma a essere un'altra” [...], la “forma in movimento” [...]». La sincronia del sistema degli sceno-testi pone come elemento fondamentale la diacronia. Ossia, ripeto, il processo»(53).

Quello dell'ultimo Pasolini è dunque un testo poetico non solo metricamente informale, quanto processuale, dinamico e aperto, e perciò portatore di un concetto di forma antitetico all'iconismo e alla compattezza delle isotopie che connotano il testo metrico della poesia. Una nozione di forma poetica incompatibile con la corrente concezione metrica, anche la più aperta e irregolare, che per sua natura racchiude il testo entro i limiti del definito e del misurabile. Al contrario siamo ora davanti a una forma intesa come relazione: come scrive Gordon, «the apparent formlessness of *Trasumanar e organizzar* is yet another interrogation of the nature of form itself, and its relation to self and reality»(54).

Nel corso della sua opera, Pasolini ha dunque coltivato una duplice nozione di poesia. La prima designa la poesia come genere, la cui regolamentazione formale pone il discorso poetico agli antipodi rispetto al «balbettio» informe della comunicazione. La seconda è invece una nozione di poesia essenzialista e «translinguistica»(55), non legata cioè al genere, che allude alla poesia come «inespresso esistente»(56), luogo della rivelazione del sacro e del dionisiaco, «qualcosa di buio in cui si fa luminosa/ la vita»(57). Nel Pasolini degli anni Sessanta-Settanta è quest'ultima nozione a prevalere: e bisogna che la poesia rinunci allora ai propri requisiti formali di genere perché se ne salvi l'essenza. Il messaggio sacrale e metastorico della poesia deve essere perseguito ora non più con una strumentazione costruttiva e introversa quale l'ordine metrico, bensì con un'organizzazione formale, come quella realizzata col montaggio delle inquadrature, sistematicamente destrutturata, aperta, relazionale. Risiede in ciò l'ultima delle grandi contraddizioni pasoliniane: perché se da una parte la forma sistematicamente inquieta ed estroversa abiura i motivi fondanti del genere, dall'altra parte questa stessa dissoluzione formale, rinunciando a «significar per verba», allude alla sacralità indicibile del «trasumanar».

Caterina Verbaro

#### Note.

(1) Il saggio pasoliniano su Pascoli apre il primo numero di «Officina», segnalando l'intenzione di «fondare una revisione di tutta l'istituzione stilistica novecentesca (da farsi appunto in gran parte risalire alla ricerca pascoliana)» (P. Pasolini, *Pascoli*, in «Officina», 1, 1, 1955, ora in id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, tomo 1, Mondadori, Milano 1999, p. 997. L'intenzione critica e storiografica di Pasolini viene espressa ancora più esplicitamente in due lettere riportate in id., *Note e notizie sui testi*, ivi, tomo 2. Nella prima, indirizzata da Pasolini a Francesco Leonetti e Roberto Roversi, si legge: «[...] il Pascoli, se esaminato in funzione dell'istituzione linguistica specie futura, è un pretesto ottimo per dare uno sguardo panoramico su tutto il Novecento» (ivi, p. 2926). Nella seconda lettera, indirizzata a Vittorio Sereni, Pasolini presenta il progetto della rubrica storiografica di «Officina» imperniato sul Pascoli: «“La nostra storia”: in cui verranno collocati studi su poeti o periodi letterari angolati dal punto



di vista dei loro effetti culturali e stilistici nel novecento [...] con un fine revisorio e tendenziale, lo sforzo, sia pure ancora incompleto e in fieri, di un superamento. Ma avrai meglio un'idea di quello che intendo dire leggendo nel primo numero il mio saggio sul Pascoli» (ivi, pp. 2926-27).

Lo studio di G. Contini, *Al limite della poesia dialettale*, esce in «Corriere del Ticino» il 24 aprile 1943; ripubblicato in varie sedi, è oggi leggibile in P. Voza, a cura di, *Tra continuità e diversità: Pasolini e la critica. Storia e antologia*, nuova edizione riveduta e ampliata, Napoli, Liguori, 2000, pp. 53-56.

(2) F. Brugnolo, *Il sogno di una forma. Metrica e poetica del Pasolini friulano*, in G. Santato, a cura di, *Pier Paolo Pasolini. L'opera e il suo tempo*, Cleup, Padova 1983, pp. 271-325.

(3) Ivi, p. 307.

(4) Contini, *Al limite* cit., p. 53.

(5) P. P. Pasolini, *La volontà di Dante a essere poeta*, 1965, in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, ora in Id., *Saggi sulla letteratura* cit., tomo 1, p. 1380.

(7) Id., *Al lettore nuovo*, in Id., *Poesie*, Garzanti, Milano 1970, ora in Id., *Saggi sulla letteratura* cit., tomo 2, p. 2517.

(8) «Al di là di questo sperimentalismo storicamente attuale, quale tradizione recente e persistente del novecentismo [...] si presenta, con una violenza che trascende l'ambito letterario, la necessità di un vero e proprio sperimentalismo, non solo graduale e intimo, sprofondato in un'esperienza interiore, non solo tentato nei confronti di se stessi, della propria irrelata passione, ma della stessa nostra storia» (Id., *La libertà stilistica*, 1957, in *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960, ora in Id., *Saggi sulla letteratura* cit., tomo 1, p. 1231).

(9) Brugnolo, *Il sogno* cit., p. 325.

(10) G. Caproni, *Appunti – Pasolini*, in «Paragone», febbraio 1955, p. 83, ora in Voza, *Tra continuità* cit., p. 66.

(11) W. Siti, *Saggio sull'endecasillabo di Pasolini*, in «Paragone», XXIII, 270, agosto 1972, pp. 9-61.

(12) Cfr. ivi, pp. 40-41.

(13) Fortini teorizza la prevalenza del verso accentuale nella poesia contemporanea in alcuni interventi degli anni Cinquanta, tra cui *Metrica e libertà*, 1957, *Verso libero e metrica nuova*, 1958, *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, 1958, ora tutti raccolti in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura e con introduzione di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Mondadori, Milano 2003, pp. 783-797. L'analisi di Mannino, in conflitto con l'interpretazione metrica di Siti e sulla scorta della teoria fortiniana, rileva la presenza costante di tre o quattro ictus principali nell'endecasillabo, sul modello rispettivamente montaliano e carducciano; cfr. V. Mannino, *Il 'discorso' di Pasolini. Saggio su "Le ceneri di Gramsci"*, Argileto, Roma 1973, pp. 132-146.

(14) Sulla rivisitazione dell'endecasillabo nella poesia contemporanea, si veda R. Scarpa, *Endecasillabo e verso libero nella poesia degli anni Sessanta e Settanta*, in Ead., *Secondo Novecento: lingua, stile, metrica*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2011, pp. 115-146.

(15) P. P. Pasolini, *Il pianto della scavatrice*, in Id., *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano 1957, ora in Id., *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, Mondadori, Milano 2003, tomo 1, p. 849.

(16) Uscite presso Garzanti nel 1961, 1964, 1971, le tre raccolte sono ora ivi, rispettivamente tomo 1, pp. 889-1078 e 1079-1297, e tomo 2, pp. 3-389.

(17) Si veda ad esempio quanto Pasolini scrive su *La religione del mio tempo*: «La religione del mio tempo esprime la crisi degli anni Sessanta... La sirena neocapitalistica da una parte, la desistenza rivoluzionaria dall'altra: e il vuoto, il terribile vuoto esistenziale che ne consegue» (Id., in «Il tempo», 45, 16 novembre 1961).

-(18) Sulle soluzioni formali della *Religione del mio tempo* si veda l'attenta analisi condotta da A. Tricomi, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Carocci, Roma 2005, pp. 157-165.

(19) Pasolini, risvolto di copertina di *Poesia in forma di rosa*, 1964 cit.

(20) Scarpa, *Endecasillabo* cit., p. 138. Si legga un esempio di falso endecasillabo nella seguente terzina: «La Guinea... polvere pugliese o poltiglia/ padana, riconoscibile a una fantasia/ così attaccata alla terra, alla famiglia» (P.P. Pasolini, *La Guinea*, in *Poesia in forma di rosa* cit., in Id., *Tutte le poesie* cit., tomo 1, p. 1086). Qui all'ipermetria versale si aggiunge, con l'eccezione dell'ultimo verso, una forte anomalia ritmica relativamente agli ictus principali, che ad es. nel primo verso sono in 5<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup> e 12<sup>a</sup> posizione.

(21) Scarpa, *Endecasillabo* cit., p. 138.

(22) P.P. Pasolini, *Una disperata vitalità*, in *Poesia in forma* cit., in Id., *Tutte le poesie* cit., tomo 1, p. 1185.

(23) Cfr. M. Luzi, *Nel magma*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1963, poi edizione accresciuta Garzanti, Milano 1966.

(24) P. P. Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*, 1964, in Id., *Saggi sulla letteratura* cit., tomo 1, p. 1269. Scrive infatti Pasolini: «Si può dire insomma che mai nulla nel passato, dei fatti linguistici fondamentali ebbe un tale potere di omologazione e di modifica su piano nazionale e con tanta contemporaneità; né l'archetipo latino del rinascimento, né la lingua burocratica dell'Ottocento, né la lingua del nazionalismo. Il fenomeno tecnologico investe come una nuova spiritualità, dalle radici, la lingua in tutte le sue estensioni, in tutti i suoi momenti e in tutti i suoi particolarismi» (ivi, p. 1264).

(25) Tricomi, *L'opera mancata* cit., p. 229.

(26) P. Giovannetti, *La metrica*, in Id., *Modi della poesia italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2005, p. 135.

(27) Cfr. W. Siti, *Tracce scritte di un'opera vivente*, in P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1998, p. XXIX; F. La Porta, *Pasolini, uno gnostico innamorato della realtà*, Le Lettere,

Firenze 2002, pp. 61-64; S. Giovannuzzi, *Un tempo di passaggio*, in Id., a cura di, *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, S. Marco dei Giustiniani, Genova, 2003, pp. 14-15.

(28) Pasolini, *Al lettore* cit., p. 2511.

(29) Ivi, pp. 2511-12.

(30) «Cos'è, fisicamente, l'im-segno? Un fotogramma Una durata articolare di fotogrammi? Un insieme pluricellulare di fotogrammi? Una sequenza significativa di fotogrammi dotati di durata? Questo deve essere ancora deciso. E non lo sarà finché non si avranno i dati per scrivere una grammatica del cinema» (P. P. Pasolini, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, 1965, in Id., *Saggi sulla letteratura* cit., p. 1495).

(31) Si vedano in particolare gli scritti teorici e critici di A. Giuliani raccolti in *Immagini e maniere*, Feltrinelli, Milano 1965, oltre alla sua Prefazione a Id., a cura di, *I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1961, ora in R. Barilli – A. Guglielmi, a cura di, *Gruppo 63. Critica e teoria*, Testo e Immagine, Torino 2003, pp. 32-45.

(32) R. Rinaldi, *La morale del travelling. Per una figura poetica pasoliniana*, in «Studi pasoliniani», 4, 2010, p. 24.

(33) P.P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, 1965, in Id., *Saggi sulla letteratura* cit., pp. 1485-86.

(34) Id., *Patmos*, in Id., *Tutte le poesie* cit., tomo 2, pp. 127-128. Sul poemetto si vedano anche le considerazioni di F. Pisanelli, *La violence du pouvoir. Le regard de Pier Paolo Pasolini*, in «Cahiers d'études italiennes», *Novecento... e dintorni. Images littéraires de la société contemporaine*, 3, 2003, pp. 108-109.

(35) «[...] il cinema è fondamentalmente onirico per la elementarità dei suoi archetipi (che rielenchiamo osservazione abituale e quindi inconscia dell'ambiente, mimica, memoria, sogni) e per la fondamentale prevalenza della pre-grammaticalità degli oggetti in quanto simboli del linguaggio visivo» (Id., *Il «cinema di poesia»* cit., p. 1467).

(36) G. Dorfles, *Discorso tecnico delle arti*, Christian Marinotti, Milano 2003, p. 249. Sul montaggio come tecnica metrica novecentesca si veda P. Giovannetti-F. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci Roma 2010, pp. 30-31 e 202-204.

(37) Id., *Osservazioni sul piano-sequenza*, 1967, in Id., *Saggi sulla letteratura* cit., pp. 1556-1559.

(38) Nell'intervista rilasciata nel 1969 a New York a Giuseppe Cardillo, Pasolini spiega chiaramente la funzione sacralizzante del montaggio: «in *Accattone* mancano i piani-sequenza, e quindi in *Accattone* ha un'estrema importanza il montaggio. *Accattone* è quindi formato da una serie di immagini molto brevi, frammenti brevissimi, ognuno dei quali corrisponde a un momento della realtà, dalla durata breve ed intensa; uso una terminologia abbastanza vaga. Ora cosa significa questo? Il piano-sequenza è la tecnica cinematografica di tipo più naturalistico. Cioè, quando io voglio dare il senso della naturalezza di una scena, faccio un piano-sequenza: sto lì con la macchina da presa, colgo l'intera scena in tutta la sua durata: un uomo entra in una stanza, beve un bicchiere d'acqua, guarda fuori dalla finestra, se ne va. Rappresento, da un certo punto di vista, tutta questa scena senza soluzione di continuità, in maniera che il piano-sequenza ha la stessa durata temporale dell'azione stessa della realtà. E questo quindi è un momento naturalistico del cinema. Ora, la mancanza totale di piani-sequenza in *Accattone* esclude il momento naturalistico. E invece la presenza di tante inquadrature staccate l'una dall'altra significa che io ho visto la realtà momento per momento, frammento per frammento, oggetto per oggetto, viso per viso. E quindi in ogni oggetto e in ogni viso, visto frontalmente, ieraticamente in tutta la sua intensità, è venuta fuori quella che dicevamo prima: la sacralità» (in *Pasolini rilegge Pasolini*, intervista con G. Cardillo, a cura di L. Fontanella, Archinto, Milano 2005, pp. 53-54).

(39) Sul principio riconnettevo della metrica, cf r. S. Pastore, *La frammentazione e la continuità nella poesia del '900: aspetti metrici*, Istituti editoriali e poligrafici, Pisa-Roma 1999.

(40) P.P. Pasolini, *Una disperata vitalità* cit., p. 1185.

(41) Id., *Poema politico*, in *Trasumanar e organizzar*, in Id., *Tutte le poesie* cit., tomo 1, p. 178.

(42) Id., *Comunicato all'Ansa (scelta stilistica)*, ivi, p. 76.

(43) Tricomi, *L'opera mancata* cit., p. 219.

(44) P.P. Pasolini, *La sceneggiatura* cit., p. 1492.

(45) Ivi, p. 1493.

(46) Id., *Appendice a Bestemmia*, in Id., *Tutte le poesie* cit., tomo 2, p. 1113.

(47) Id., *Bestemmia*, ivi, p. 1015.

(48) Id., *Una disperata vitalità* cit., p. 1185.

(49) Ivi, p. 1182.

(50) Ivi, p. 1185.

(51) Ivi, p. 1186.

(52) Id., *Proposito di scrivere una poesia intitolata «I primi sei canti del Purgatorio»*, in *Trasumanare organizzar*, in Id., *Tutte le poesie* cit., p. 64.

(53) Id., *La sceneggiatura* cit., pp. 1497-99.

(54) R. Gordon, *Rhetoric and irony in Pasolini's late poetry*, in P. Hainsworth e E. Tanello, a cura di, *Italian Poetry Since 1956*, supplemento a «The Italianist», 15 1995, p. 140.

(55) «L'avvento delle tecniche audiovisive, come lingue, o quanto meno, come linguaggi espressivi, o d'arte, mette in crisi l'idea che probabilmente ognuno di noi, per abitudine, aveva di una identificazione tra poesia – o messaggio – e lingua. Probabilmente, invece – come le tecniche audiovisive inducono brutalmente a pensare – ogni poesia è translinguistica» (P.P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in *Empirismo eretico* cit., in Id., *Saggi sulla letteratura* cit., tomo 1, pp. 1504-05)

- (56) G. Giudici, *Pasolini: l'inespresso esistente*, Prefazione a P.P. Pasolini, *Bestemmia. Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1993, tomo 1, pp. VII-XXI.
- (57) Id., *La Guinea* cit., p. 1085.

## PER UNA VERIFICA DEL VERSO ACCENTUALE

### 1. *Versi a un destinatario*

Alla fine del Settecento si afferma «l'idea che la poesia coincida per lo più con la lirica e che quest'ultima sia la forma letteraria dell'individuazione senza riserve, il genere dove una prima persona parla di sé in uno stile personale»(1); com'è noto, siamo agli albori di ciò che è stato definito “paradigma espressivistico”: nella prassi artistica in generale, e in poesia in particolare, il concetto di espressione sostituisce quello di rappresentazione. Dalle poetiche romantiche alla prima avanguardia novecentesca può dirsi compiuto il processo avviato più di un secolo prima, che fa della poesia il regno idiosincratico dell'autore. Una delle conseguenze più evidenti, legata proprio alla necessità di porre un limite all'arbitrarietà dell'autore, è la creazione di tendenze o di veri e propri programmi poetici di gruppo che fanno della lirica il luogo di conflitto tra scuole, tra tradizioni differenti (compresa quella avanguardista)(2); non esiste più una *poetica dominante*, se non appunto quella che prescrive di esprimere liberamente la propria personalità, artistica e non. Dal classicismo allo sperimentalismo più spinto, tutto è permesso nell'orizzontalità dei sottogeneri poetici.

Sul piano delle forme poetiche, tutto ciò si traduce nel tentativo di liberazione dalle gabbie della metrica tradizionale; questo processo di emancipazione dalle “convenzioni” metriche si conclude nella prima metà del Novecento con la definitiva istituzionalizzazione del verso libero. Da questo momento in poi, i poeti tendono a portare alle estreme conseguenze le caratteristiche implicite nello statuto della poesia lirica: se, come definita da Northop Frye(3), la lirica è il genere in cui l'autore finge l'assenza di pubblico, la prassi poetica incentrata esclusivamente sulle esigenze espressive dell'autore sembra creare realmente un distacco incolmabile tra lirica e pubblico. Pur senza istituire un rapporto di causa ed effetto troppo stringente, si può ipotizzare che queste caratteristiche della poesia contemporanea siano state uno dei motivi di allontanamento dei lettori dal genere lirico: se il romanzo è tutt'oggi capace di avere un suo pubblico vasto (che ne fa il principale prodotto del mercato letterario) e se il teatro può vantare sempre un pubblico *in praesentia* (per quanto questo possa essere esiguo), la poesia, invece, vede il suo pubblico, che doveva essere assente solo nella finzione letteraria, ridursi sempre più, fino a coincidere con i soli produttori.

Nel secondo Novecento, le strategie messe in campo contro questo stato di cose sono state molteplici. Alcuni autori si sono cimentati nella ricerca di forme metriche alternative; due erano i rischi da evitare: la patina restaurativa e neoclassica che l'adozione di forme tradizionali portava con sé e la nevrosi avanguardista della distruzione del vecchio e della creazione del nuovo. Col senno di poi, possiamo dire che questi tentativi sono stati tutti all'insegna della ricerca di forme che creassero una nuova area di condivisione estetica tra poeta e pubblico: bisognava cercare un valore formale che andasse al di là della semplice espressione della propria originalità e del proprio genio.

Alla luce di questo quadro, nelle seguenti pagine mi occuperò di un tentativo particolare che s'inserisce in questa linea, cioè la teorizzazione e la prassi del verso accentuale italiano. Discuterò inizialmente le proposte teoriche di Franco Fortini in merito ad una nuova metrica basata, appunto, sul verso accentuale; cercherò poi di individuare, attraverso una verifica nel campo della traduzione, quali erano i valori estetici e ideologici che Fortini credeva di ravvisare in questo tipo di verso. Infine, riserverò un'ultima sezione a un'analisi del verso accentuale in uno dei più interessanti poeti degli ultimi decenni, cioè Giuliano Mesa. A fare ciò mi spinge, oltre all'ovvia constatazione che di questa tipologia di verso si sono serviti entrambi i poeti, la convinzione che sia Fortini che Mesa riconoscevano un rapporto, vitale per la poesia, tra la forma del verso e ciò che chiamiamo destinatario.

## 2. Teoria del verso accentuale in Fortini

Franco Fortini ha dedicato alla metrica una serie di scritti teorici articolata in due tempi: il primo blocco è costituito da tre scritti apparsi in rivista nel biennio 1957-58 e poi inseriti nel volume *Saggi italiani* (1974); il secondo, invece, è formato da un unico scritto intitolato *Metrica e biografia* apparso su «Quaderni piacentini» a più di venti anni di distanza dai tre precedenti(4). Le riflessioni contenute in questi saggi sono «sconvolgenti da un punto di vista prettamente tecnico-metricologico [...] sconvolgenti per la datazione»(5); di conseguenza, se a quei tempi erano foriere di scenari a venire, possiamo affermare che ancora oggi esse paiono attualissime.

Fortini fu estremamente consapevole dell'evoluzione delle forme letterarie, e in particolare di quelle poetiche; basti guardare la voce *Letteratura* scritta per *l'Enciclopedia Einaudi*, nella quale è condensata gran parte delle formulazioni critiche che avevano scandito il suo percorso di saggista(6). A partire da una riflessione sull'evoluzione del ruolo dello scrittore nella società e attraverso l'analisi dei contesti e dei paradigmi letterari(7), Fortini giunge ad affrontare la questione del rapporto tra lirica e pubblico: dopo aver stabilito che «la letteratura è un'istituzione le cui forme [...] sono fissate per una ripetibile evocazione di atti, socialmente importanti, di coscienza collettiva», e che l'adempimento trasparente di questa funzione si ha nella forma drammatica, Fortini discute la definizione di lirica di Northrop Frye; se in poesia i rapporti che legano poeta e pubblico sono resi opachi a causa della *finzione* dell'assenza di quest'ultimo, allora questo rapporto può essere ricercato in forma implicita in altre caratteristiche del testo lirico. Per Fortini, la ricerca è da condurre sulle strutture formali della poesia, le sole che possono alludere al rapporto perso nella finzione letteraria; in definitiva, «solo una visione monoculare della “cosa” letteraria può non accorgersi che ciò che si dice strutturale e formale reca in sé “valori” e “comunicazioni”, ossia dimensioni pratiche e conoscitive un tempo visibili come tali ma che, rimosse o dimenticate, hanno assunto la *facies* delle figure metriche e di discorso [...]. Quel che si chiama struttura e forma non è altro che contenuto dimenticato o (come dice Adorno) “sedimentato”»(8).

Quest'ipotesi è il punto culminante di una riflessione durata decenni e iniziata tempo addietro con gli scritti di metrica precedentemente citati. Una recente proposta teorica vuole che la nascita della metrica sia dovuta al processo per cui «l'informazione non genetica(9) non può che utilizzare, al suo primo apparire si potrebbe dire, una macchina “astratta” sostanzialmente “metrica” (perché comunitariamente “memorabile”) e “narrativa” (in quanto associativa), vale a dire un insieme di regole per la memorizzazione di enunciati che vanno detti sempre, anche a ogni successivo ribadimento, *una volta per tutte*»(10). Rileggendo i saggi di Fortini secondo la prospettiva teorica suggerita da Frasca, si potrebbe affermare che Fortini ha tentato di recuperare strenuamente la dimensione comunitaria insita nelle forme metriche, dimensione minacciata ormai da un secolo e mezzo di poetiche post-romantiche: queste ultime avevano esaltato i valori ritmici della scrittura in versi a discapito di quelli metrici, riducendo i significanti a spia dell'originalità e del genio dell'autore; per Fortini, invece, «la pratica in senso militante della metrica, il suo rispondere a un progetto sul piano della prassi condivisa (dove “metrica” e “condivisa”, nella prospettiva di Fortini, sono sinonimi) sembra per un attimo ricostruire un senso, la pienezza di un dover esser (un adempimento)»(11).

Fortini si oppone a qualsiasi forma di immediatezza, di semplice identificazione tra forma e contenuto. La lettura del ritmo come espressione dell'interiorità del poeta è nettamente rifiutata, a favore del patto metrico stretto tra autore e lettore. Ecco perché Fortini dichiara esplicitamente che «non esiste nessuna verità ritmica prima della menzogna metrica»(12). La griglia metrica si presenta come uno strumento di straniamento, il solo capace di mediare la presenza collettiva nella forma poetica(13); l'inautenticità della finzione metrica si fa portatrice dell'autentico rapporto tra poeta e pubblico: «*se l'aspettazione ritmica è attesa della conferma della identità psichica attraverso la ripetizione [...], l'aspettazione metrica è attesa della conferma di una identità sociale*»(14).

Dopo aver stabilito queste coordinate teoriche, ciò che si affaccia all'orizzonte fortiniano è un problema di prassi: se le forme metriche tradizionali si sono dissolte e sgretolate sotto i colpi



dell'infrazione espressivista, il loro recupero non può che rappresentare una tragica allusione a un'armonia perduta o una parodia di vecchi stilemi. Qual è allora la metrica che sostituisce i vecchi schemi della tradizione ereditata? Scomparso il sillabotomismo, caratterizzato da isosillabismo e da schemi accentuali più o meno fissi, che cosa può sostituirlo nella costruzione del verso? Qual è l'*a priori* metrico su cui si fonda il rapporto tra autore e destinatario? Secondo Fortini, dopo la fase in cui metrica tradizionale e verso libero erano in netta opposizione, alla fine degli anni cinquanta, invece, «sembra evidente che stia costituendosi una vera e propria metricità, canonica dunque, come “riconoscimento di forme” [...] su di una ormai più che semisecolare ritmica “libera”»(15). Dopo i momenti dialettici di recupero e infrazione delle norme classiche, sono apparse nuove «costanti metriche intersoggettive», dovute al tentativo di singoli poeti di ridurre la libertà conquistata in «convenzione privata». Il nuovo verso sarebbe un compromesso fra «numero di sillabe, ricorrenza di accenti forti (o ritmici) e durata temporale fra l'uno e l'altro di questi», mentre la proprietà principale sarebbe l'isocronismo degli accenti. In definitiva, «la grande varietà dei versi liberi tende ormai a ridursi sotto uno dei tre tipi che già Pavese aveva creduto ritrovare a tre, a quattro e a cinque accenti maggiori con una maggiore frequenza dei primi due tipi naturalmente»(16). Fortini si premura, inoltre, di fornire alcune analisi dei componimenti in cui compare la nuova metrica(17); nel portare avanti la sua ipotesi, il critico mantiene una certa cautela: egli, infatti, riconosce che «la nuova metrica sta formandosi, sta uscendo fuori dalla ritmica del verso libero» e che «le nuove convenzioni ritmico-metriche (principalmente a tre, quattro o cinque accenti ritmici) perdono, al di sotto di una certa soglia [di ricorrenza] il loro carattere metrico (o diciamo: neometrico)». Sul modello della definizione di accento di J. Craig La Drière(18), Fortini definisce gli *ictus* principali «centroidi»: essi sarebbero degli accenti corrispondenti ad «una enfasi logica o retorica che rende, per così dire, enclitiche o proclitiche le sillabe che lo precedono o che le seguono, se logicamente o retoricamente meno importanti»(19).

L'ipotesi di un verso accentuale è controversa nonché molto discussa. Sebbene molti critici abbiano espresso diverse perplessità riguardo alla possibilità di avere un verso accentuale italiano(20), tuttavia nel corso del Novecento molti poeti hanno fatto ricorso a questa tipologia di verso: nella prima metà del secolo, Pavese(21) e Bacchelli(22) furono tra i primi sperimentatori della nuova forma, mentre negli anni sessanta anche un poeta della Neovanguardia come Antonio Porta si servì di questo verso. In *Poesia e poetica*, Porta ritiene che il verso accentuale sia una delle poche tipologie di versi all'altezza dei tempi, grazie alla sua duttilità e ai margini di libertà che concede; infatti, secondo il poeta milanese, «scegliendo per una poesia i tre o i quattro accenti o i cinque, si potranno usare mezzi ritmici diversi, funzionanti a strati diversi»(23).

In effetti, l'ipotesi fortiniana presta il fianco a due principali critiche: la prima è di ordine strutturale, cioè la possibilità di avere un verso accentuale in lingua italiana; la seconda, invece, è contestuale, se cioè il verso accentuale abbia realmente l'importanza riconosciutagli da Fortini. Relativamente al primo aspetto, diverse sono state le obiezioni(24): la più importante è stata formulata da Pier Marco Bertinetto, che sul finire degli anni settanta ha indagato la tradizionale metrica isosillabica alla luce delle strutture prosodiche della lingua italiana. Secondo Bertinetto, la metrica accentuale sarebbe difficilmente adottabile in quanto la prosodia della lingua italiana presenterebbe almeno due ostacoli strutturali: lo statuto sillabico forte e l'accentuazione fissa delle parole, entrambe caratteristiche fondamentali dell'italiano, mal si associano ad una metrica basata sull'isocronismo accentuale(25). Per avere un verso accentuale, una lingua dovrebbe presentare una maggiore flessibilità nel computo sillabico e, inoltre, avere la possibilità di accorciare i tempi di elocuzione a spese delle sillabe atone (prerogative queste delle lingue anglo-germaniche, che notoriamente hanno una metrica incentrata molto più sull'accento che sulla sillaba(26)). Inoltre, in italiano l'accento di parola fisso non permette di modellare liberamente la disposizione degli *ictus* metrici all'interno del verso, mentre ciò è possibile con lingue che presentano una maggiore flessibilità nella collocazione degli accenti di parola. Secondo Bertinetto, infine, si deve tener conto che spesso in un verso accentuale sono pertinenti anche gli accenti secondari, mentre in italiano è ancora incerto quale sia il peso di questi ultimi: seppur adoperati nella prassi metrica (lo stesso

Fortini nei suoi scritti offre analisi di versi nei quali ha una certa importanza l'accento secondario), essi paiono trascurabili come elementi della prosodia italiana.

A queste critiche, che Bertinetto indirizzava proprio a Fortini (oltre che a Pinchera(27)), il poeta fiorentino rispondeva che «non si può probabilmente edificare una metrica italiana di tipo tonico-sillabico [...], ma praticarla la si pratica e come»(28), rivendicando, quindi, il primato della prassi poetica sull'analisi critico-linguistica.

All'inizio degli anni Ottanta, Fortini risponde alla seconda obiezione, attenuando la portata della sua ipotesi: ora, il fenomeno della metrica accentuativa è proposto come uno dei modi di comporre versi, e non come la “nuova metrica” destinata a sostituire quella classica. Anche perché, accanto ad essa ne vengono riconosciute altre due tipologie principali: «una esigua area di tradizionale metrica sillabico-accentuativa, in funzione soprattutto sarcastica e iperstraniante(29)» e «un'area di irregolarità che si organizza soprattutto sulle pause strofiche; a sua volta suddivisa fra ritmi lenti e ampi, tendenti alla prosa ritmica, e aumento delle figure di elocuzione in funzione di “supplenza” metrica»(30).

Volendo tirare le fila del discorso, possiamo affermare che la metrica accentuale è stata praticata durante tutto l'arco della poesia novecentesca; grazie al processo di “modellizzazione” sorto dalla pratica poetica, essa ha acquisito uno statuto “riconoscibile”. Sul piano dell'astrazione metrica, come pura possibilità di darsi e di farsi riconoscere, al di là della sua attualizzazione fonica, sembra essere innegabile una sua istituzionalizzazione. Non vorremmo addentrarci in troppi sofismi, ma il fatto che i manuali di metrica, seppur in negativo, sentano il bisogno di classificare il fenomeno, di spiegarlo, se non di confutarlo, è spia di un suo ingresso nella tradizione, quantomeno del Novecento(31).

### 3. *L'allegoria della traduzione*

La traduzione, si sa, è stata un grande campo di verifica per Fortini, il quale riteneva che la pratica traduttiva fosse allegoria dell'intero sistema letterario. Questa sua figuratività è direttamente percepibile nel titolo scelto dall'autore fiorentino per il suo “quaderno di traduzioni”: *Il ladro di ciliege*(32). Grazie al processo di risemantizzazione che subisce nel nuovo contesto, la poesia di Brecht che dà il titolo alla raccolta(33) si fa complesso intreccio di allegorie. La prima è legata al significato del testo originale, così come interpretato dallo stesso Fortini: la “parabola” del giovane ladro è allegoria dei futuri cambiamenti storici, figura di un tempo in cui non ci saranno più distinzioni di classe. La visione dell'allegria del giovane rapinatore sconvolge l'io lirico, perché nella spensieratezza del giovane (che fischietta mentre compie il furto) egli vede l'immagine di un avvenire utopico, quando cioè le coordinate di proprietà (mio/tuo) non saranno più utili. La seconda allegoria è dovuta alla ricontestualizzazione che subisce il testo, una volta apposto lo stesso titolo al libro di traduzioni: il “ladro di ciliege”, in questo caso, sarebbe il traduttore che deruba i testi altrui. Se la metafora è banale, tuttavia l'intreccio fra le due allegorie dà vita a una nuova prospettiva: la traduzione sarebbe un'attività letteraria dal significato prettamente politico e la più adatta a essere figura degli scopi del lavoro culturale. Il traduttore non solo sarebbe mediatore di testi, ma anche mediatore di tempi. Grazie all'intreccio di passato e presente che il traduttore cerca di sintetizzare nel nuovo testo(34), egli incarna la funzione che il letterato sarà chiamato a svolgere in un avvenire redento: il traduttore si fa carico della trasmissione dei valori etici del passato alle generazioni future, elimina le contraddizioni, unisce linguisticamente ciò che non è conciliabile, ponendosi, in definitiva, al servizio della comunità. D'altronde lo stesso Brecht, come ricorda Fortini, aveva affermato che quello del traduttore sarebbe stato il mestiere più adeguato per i letterati, una volta instauratosi il comunismo.

Questa densità allegorica del titolo è suggerita da quanto si legge nella quarta di copertina: in apertura, viene riportato un passo ripreso dallo scritto *Brecht e il suo ladro*(35) che recita: «L'apparizione dell'allegro ladro (la sua indifferenza) non è solo profezia di un avvenire dove il mio e il tuo non saranno più: è il mimo allucinato dell'erede. Chi parla è il rifugiato, lo scrittore-

politico in fuga: il giovane ladro si disegna allora sullo sfondo di una catastrofe universale con l'eleganza di un angelo. Così il messaggio di morte che il ladro porta è anche segno di speranza positiva». La quarta di copertina continua poi con il semplice elenco delle traduzioni contenute nel libro. È chiaro allora l'invito a unire l'interpretazione della poesia con il mestiere di traduttore(36).

Se per Fortini la traduzione può addirittura «rimuovere la contraddizione» e scavalcare la «nevrosi della novità e dell'originalità»(37) che il poeta prova di fronte alla pagina bianca quando lavora a testi propri, allora essa si candida a essere il primo campo di verifica delle forme della poesia e, per quanto ci riguarda, del verso accentuale. Nell'introduzione al volume brechtiano di *Poesie e canzoni*(38), Fortini discute ampiamente i problemi metrici posti dalle versioni dal poeta tedesco e, in una nota, presenta le tipologie traduttive tipiche di quegli anni. Queste ultime sono condizionate dalle abitudini del lettore: Fortini osserva che la «lettura ritmica di versi e righe di poesia non regolare, non tradizionale e cioè, come si dice, libera, fa sì che ormai il lettore medio conferisca un ritmo e una sequenza di accenti forti anche alla più volontariamente umile traduzione "riga-a-verso"». Di conseguenza, il traduttore è costretto ad abbandonare la modestia dell'utilità letteraria e a impegnarsi sul «terreno ritmico-metrico». È importante ricordare che il lavoro sulle poesie brechtiane fu svolto alla fine degli anni cinquanta, contemporaneamente alle riflessioni metriche pubblicate poi in *Saggi italiani*. Questi anni sono fondamentali per Fortini, poiché segnano una svolta dovuta proprio alla riflessione sull'arte del drammaturgo di Augsburg(39). Seppur preziose per la ricostruzione della storia delle riflessioni fortiniane, tuttavia le indicazioni metriche sulle prime idee di verso accentuale ricavabili dall'*Introduzione* alle poesie brechtiane sono poco riscontrabili nei testi, in quanto la teorizzazione e la pratica del verso "gestico" in Brecht(40) difficilmente potevano essere tradotte in un verso puramente accentuale(41).

Ciò che invece può svelarci quale sia l'importanza attribuita da Fortini al verso accentuale è un'analisi della più grande fatica traduttiva fortiniana, ovvero il *Faust* di Goethe. L'autore lavorò più di cinque anni alla traduzione del grande classico tedesco(42), e di certo non è un caso che subito dopo la pubblicazione del *Faust* abbia pubblicato i suoi testi teorici sulla traduzione. La premessa che illustra i criteri seguiti dal traduttore mostra chiaramente le difficoltà che Fortini ha dovuto affrontare, prima fra tutte quella di tradurre un poema vestito «di letterature diverse – dalla rococò alla neogotica, dalla alessandrina alla elisabettiana – che annuncia con settanta o ottanta anni di anticipo sulle prime avanguardie la distruzione di istituzioni letterarie secolari, in certa misura, della poesia stessa»(43). Proprio per queste caratteristiche dell'opera, Fortini evita innanzitutto quel tipo di traduzione che lo stesso Goethe chiamava «rifacimento», e cioè una traduzione che impone di adeguare l'originale alla tradizione letteraria d'arrivo, in modo da esaltarne i valori metrici e formali. Tradurre con versi classici italiani, quindi, la sterminata polimetria del *Faust*, spesso costituita da strofe rimate, avrebbe significato dare il carattere di parodia a ciò che lo stesso Goethe aveva parodiato in non poche scene(44). Al contrario, la prima scelta effettuata da Fortini è di tradurre ogni verso dell'originale con una riga in traduzione, affinché il nuovo testo sia completamente al servizio di quello a fronte; l'intento è salvaguardare almeno la disposizione all'interno del verso delle singole unità linguistiche (sempre che la sintassi della lingua d'arrivo lo permetta). Ciò implica, però, per il lettore contemporaneo, avvezzo ormai ai "ritmi-metri" del verso libero, una scansione implicita nell'a-capo del verso che il traduttore non può eludere. Il compito del traduttore è quindi di «sottrarre al caso» questi rapporti ritmico-metrici che si creano: «il risultato è una metrica fluida che sta a quella rigorosa dell'originale come la versificazione moderna, "aperta", fondata su approssimative ricorrenze di accenti forti, sta alla versificazione "chiusa" originale»(45).

Vediamo ora qualche esempio di verso accentuale tratto dalla traduzione fortiniana del *Faust*. Nella Seconda parte della tragedia, ad apertura del primo atto, leggiamo:



ARIELE:

*cantàndo, accompagnàto da àrpe eòlie*

Quàndo la piòggia dei fiòri a primavèra

svòla su ògni còsa e scènde,

quàndo la vèrde gràzia dei càmpi

splènde a ògni creatùra della tèrra,

l'ànimo grànde dei picòcoli èlfi,

là dove aiùto può pòrgere, accòrre.

Che giùsto sia ègli o malvàgio,

l'uòmo compiàngono che è sventuràto(46).

La scansione è battuta su quattro accenti ricorrenti: nei primi sei versi gli *ictus* mettono in evidenza le singole parole “piene”, mentre nel settimo verso accenti di parola e *ictus* metrici non corrispondono. Il verso, secondo la legge della ricorrenza e dell’inerzia verticale(47), distribuisce gli *ictus* metrici in modo da rendere “atone” metricamente le sillabe normalmente toniche, lasciando così, come nei versi precedenti, una distanza di due, massimo tre sillabe non accentate. Nel complesso abbiamo una misura ruotante intorno al numero di dieci/dodici sillabe, mentre in almeno tre casi (vv. 1, 5, 7) il verso assume la forma dell’endecasillabo classico. Questa è una caratteristica del *Faust* fortiniano, ammessa dallo stesso autore nella *Premessa*, nella quale dichiara di non essere riuscito a «torcere il collo» a molti endecasillabi e versi classici che automaticamente gli si presentavano; il loro potenziale allusivo, però, ben si accorda con l’importanza del testo, appartenente alla grande tradizione letteraria occidentale.

Quest’analisi ci mostra due caratteristiche generali del verso accentuale a quattro *ictus*, entrambe legate al suo istituto “debole”: 1) il verso classico italiano, l’endecasillabo, tende naturalmente ad impostarsi su una ricorrenza di tre/quattro accenti principali, ancor più con la tipologia tutta novecentesca dell’endecasillabo ipermetro o “mancato” (di ascendenza montaliana); 2) spesso risulta arbitraria la scelta delle unità che accolgono un *ictus* metrico; quest’ultimo infatti può essere fonologico, lessicale o addirittura sintagmatico.

All’inizio del quarto atto della Seconda parte, possiamo leggere versi a cinque accenti:

Sòtto di mè solitùdini profondissìme miràndo

caùto sull’òrlo di quèsta vètta m’inòltro,

lasciàto il mio vèicolo di nùvole che dòlcemènte

per limpide giornàte mi recò su tèrra e màre.

S’allontàna lènta da me sènza dissolvèrsi.

Vòlge ad oriènte la mòle convògli di glòbi;

a lèi lo sguàrdo stupìto ammiràndo si vòlge(48).

Attraverso il leopardismo del primo verso («profondissime mirando»), siamo introdotti in un clima di classicità con allusione alla tradizione ottocentesca italiana; metricamente questo clima si traduce in versi che oscillano per numero di sillabe da un minimo di tredici a un massimo di diciassette: il verso ha un andamento esametrico, sì da alimentare il tono disteso e meditativo del monologo(49). Probabilmente la scansione più adatta per il terzo e il quinto verso presuppone accenti secondari sulle parole finali (*dòlcemènte*, *dissolvèrsi*). Si potrebbe ipotizzare una scansione con accenti su *mìo* per il terzo verso e su *mè* per il quinto, ma la successione di due *ictus* consecutivi senza interpolazione di sillabe atone è di solito evitata. L’esempio ci immette nelle difficili aporie del verso accentuale italiano: infatti, sembra chiara l’adozione del verso a cinque *ictus* per questi versi, eppure ciò non elimina un margine di arbitrarietà dovuto a casi in cui griglia metrica e prosodia italiana cozzano e non combaciano; se nel momento della scansione, la maggior parte dei versi è riconoscibile come a cinque *ictus* principali, in una minoranza di casi la difficoltà di lettura secondo questo modello è notevole.

Alla luce degli esempi riportati, possiamo dire che è stato Raboni uno dei primi a capire, se non l'importanza, la peculiarità dell'operazione fortiniana(50). Il poeta milanese considerava, o avrebbe voluto considerare, «questo *Faust* anche come un libro di poesia uscito nel 1970», così da farne un campo d'indagine per le ipotesi e le proposte metriche «attive dal dopoguerra in avanti». Per Raboni, queste proposte respingono sia la funzione di mimica e mentale naturalezza di «respiro», sia la funzione «cieca, aprioristica di rottura o scandalo». Esse non sono portatrici di un nuovo insieme di regole, ma di «una serie “aperta” di esempi di rilevanza espressiva». In questo scenario, Fortini, secondo Raboni, è stato il poeta italiano che più ha spostato l'attenzione sulla riscoperta degli «accenti delle singole parole non come microunità ritmiche autosufficienti (che è l'ipotesi, poi tralasciata dal suo stesso autore, presente nell'*Allegria* di Ungaretti), ma come unità singole di senso all'interno dell'unità metrica “casuale” che le ospita senza assorbirle o livellarle o “tagliarle” o renderle – come succede, invece, nel verso libero “classico” – interscambiabili nel loro valore di presenza grafica o di suono».

Che sia il *Faust* ad accogliere le ricerche metriche di Fortini non è un caso. Bisogna, infatti, contestualizzare questo lavoro con ciò che è stata definita la «legge incrociata del tradurre fortiniano», legge impostata «*sub specie metrica*»(51): la traduzione di un classico deve assumere una forma aperta e attualizzata, al fine di «perforarne la museificazione», mentre la traduzione di un contemporaneo (con riferimento in particolare alle versioni da Eluard) può essere affrontata con gli strumenti della metrica classica, proprio per rendere tradizionale ciò che ancora non lo è. A questo punto, pare lecito fare un ulteriore passo: la forma fluida del verso accentuale doveva sembrare a Fortini l'unica in grado di mediare nel presente i valori della classicità moderna borghese, di cui Goethe è stato forse il rappresentante più emblematico. In una prospettiva lucaksiana(52), questi valori inscritti nel *Faust* rinvierebbero alla classica *humanitas* e prefigurerebbero la società socialista a venire: se l'accezione di “classico” è da ridurre in termini morali, che «si riferiscono a qualità del carattere e del comportamento: maturità, saggezza, nobiltà, serenità, compostezza, riserbo», allora queste qualità possono essere ricondotte alle formule fondamentali che, secondo il pensiero socialista, appartenevano al mandato della classe operaia, e cioè «l'armonia fra le contraddizioni, l'equilibrio fra sentimento e ragione, la serenità temperata dalla coscienza di quella somma di tragedie individuali e collettive che è la storia umana, la ricerca dell'oggettività, la postulazione della totalità come orizzonte dell'essenza umana»(53).

#### 4. Il verso accentuale in Giuliano Mesa

Durante tutta la sua attività poetica, Giuliano Mesa è stato uno strenuo ricercatore di forme poetiche. Alla sua prassi, il poeta associò una serie di saggi teorici gravidi di riflessioni, fondamentali non solo come bussola per la lettura delle sue opere, ma anche come scritti nei quali la lucidità delle argomentazioni è posta al servizio di una serrata discussione su statuti, prospettive e valori delle forme poetiche degli ultimi decenni. Riassumendo lapidariamente, possiamo dire che per Mesa scopo principale della ricerca di forme poetiche è pervenire alla dizione di una “verità etica”: «dire il vero», come recita un importante scritto dell'autore(54), è il principale compito della poesia, anche a costo di fallire continuamente(55). Di fronte agli orrori della storia e alla consunzione del linguaggio quotidiano, dove la soglia tra verità e falsità non è più discernibile, il poeta non può esimersi dal ricercare il “modo” più adatto per “dire il vero”(56). Questa, per Mesa, «è una questione di forme». Una ricerca del genere, però, oggi non può essere condotta solo per via negativa, come nella prassi delle neoavanguardie, in quanto ciò che hanno fatto quest'ultime «è stato in parte possibile perché esistevano delle “tecniche di potere”, [...] abbastanza perspicue, nelle loro forme linguistiche e ideologiche, da consentire il “disvelamento” e la critica della “falsa coscienza”»(57). In Mesa, invece, la prassi poetica diventa scelta di rigore, affinché il verso, nel suo sforzo di raggiungere la verità etica, assuma la forma di un “verso necessario”(58). Il rigore linguistico e metrico della poesia di Mesa «è tutt'altro che una questione formale, è bensì “rigore etico, verso conoscenze possibili, e un possibile bene”»(59).

Fra le forme metriche adottate da Mesa, c'è anche il verso accentuale. In particolare, l'uso di questa tipologia di verso sarebbe più marcata all'altezza cronologica della raccolta *I loro scritti*(60). In questa sede, analizzeremo alcune poesie alla luce delle riflessioni precedenti, cercando di vagliare la validità del verso accentuale (a tre, quattro o cinque *ictus*) in una poesia non solo più vicina a noi temporalmente, ma anche estremamente cosciente delle proprie forme. Nella raccolta *I loro scritti* (1985-1995)(61), la gamma di forme metriche è straordinariamente vasta; per comprendere l'importanza assunta dalla *facies* metrica, si osservi che un'intera sezione ha un sottotitolo "metrico": *Finisce ancora (endecasillabi e altri reperti)*; qui il sostantivo "reperti" associato al metro classico italiano ben mostra il carattere postumo che assume la metrica tradizionale in Mesa. Oltre alla prassi archeologica legata alla riesumazione della metrica tradizionale, Mesa si cimenta anche nella costruzione di versi secondo il modello pavesiano, dunque con un'impostazione ritmica di tipo dattilico-anapestica a cinque/sei piedi. Il componimento numero 11 della sezione *Venti descrizioni semplici* ne è un esempio(62); esso si apre con il verso:

sono molti i passaggi verso le piane e le sabbie                   + - + - - + - + - - + - + -

cioè, un verso esapodico basato sull'alternanza di dattili e spondei, che richiama quindi il classico esametro.

In questa stessa sezione della raccolta, possiamo osservare componimenti basati su di una ricorrenza di quattro accenti forti, per la maggior parte individuabili in accenti lessicali e di parola. Un esempio ne è la poesia numero 9(63):

le paròle sòno lontàne, in frèmiti,  
gli oggètti già elencàti, non si còmpono  
gli elènchi in suòlo e parèti, le pòrte  
nòn si àpronò da un luògo ad un àltro,  
lo sguàrdo sèrve ancòra per dimenticàre,  
ad ignoràre, per fingere un luògo vedùto,  
e ascoltàto, avèndo guardàto, e dètto,  
la nòstra abbondànzà non è fèrtilè –

Come nel passo fortiniano precedentemente citato, anche in questo caso il verso a quattro accenti si avvicina molto alla misura endecasillabica, fino a coincidere esattamente con essa (si veda nell'esempio il secondo verso, endecasillabo sdrucchiolo con accento di sesta). Il componimento potrebbe leggersi come tutto di tipo endecasillabico, forzando la natura del verso classico (ad esempio nell'ultimo verso per formare un edecasillabo sdrucchiolo bisognerebbe avere diafe tra *nostra* e *abbondanza*) e leggendo i versi 5 e 6 come endecasillabi ipermetri o "novecenteschi". Anche se dovessimo adottare questa lettura, mi sembra da non trascurare la ricorrenza dei quattro accenti, che si dimostra prezioso strumento per cogliere l'insieme degli aspetti prosodici della poesia. Caso simile ma più complesso è la poesia *Nove macchine morte*, di cui riporto due strofe, la prima e la quinta(64)

frà iscurìte vivànde  
dànde canùte naftalìne  
prelibàndo l'accòrere quì  
dell'afflàto postrèmo càvo  
còme una nòva inquietùdine  
ormài pervenùto al maròso  
plùmbeo gràve laterbòso  
mòrbo florescènte sàpido  
trascìni le òssa cariatè

[...]

còme una nòva inquietùdine  
ispessìta mòta dilàva  
e spàrge sentòri di ànsia  
ognidòve s'annùnci fèria  
scrutàta al calàre del giòrno  
il nèro vi pòne a contòrno  
e fà figùre da barlùmi  
roteàndo orbàte orbite  
tramùti le attèse in rèse

Il componimento mostra sin dal titolo un'indicazione numerologica: la poesia, infatti, è composta da nove strofe di nove versi tutti ruotanti intorno alla misura del novenario. Mesa, però, scende più in profondo nel rispecchiare questa simmetria numerologica, e iscrive nella quasi totalità dei versi una sequenza di tre accenti isoritmi. Sembra qui possibile ricorrere a una tipologia di verso molto praticata nel novecento (di ascendenza pascoliana-dannunziana), cioè il verso libero logaedico(65), spesso associabile alla forma di un novenario dattilico, scandito quindi su una ricorrenza di tre *ictus*. Fin qui abbiamo analizzato versi in cui è forte il compromesso tra «ricorrenza di accenti, numero di sillabe e durata temporale tra un accento e l'altro», come scriveva Fortini, e nei quali sembra delinearsi una transizione, o istituirsi un limbo, dove la legge della metrica tradizionale e quella di un nuova metricità sono entrambe latenti e compresenti. In altri casi, invece, mi sembra che ricorrere al verso accentuale sia l'operazione più adatta per leggere la struttura metrico-ritmica dei componimenti. Si veda la seconda strofa di questo componimento incluso nella sezione *Undici e quattro argomenti*(66):

còme d'albùme, delle nuòve paròle, perlàte,  
in procìnto di mùta, da inchiòstro a càndide biàcche,  
che non trattèngono il pàsto, la vèglia, fànnno ragiòne,  
dell'ùso e del profitto, rèndono l'èstro, a disciògliere,  
provètto, per l'armonia degli incòntri, a rastremàre,  
a spàrgere il sàle, pròdigo, non pòrgere cùra,  
vèrso la fìne, alla scèlta: soltànto raccògliere.

Insomma, in Mesa lo statuto della sillaba, almeno fino a quest'altezza cronologica, è ancora molto forte, mentre il sistema accentuale cerca di integrarsi in un contesto prosodico più o meno saldo. Quando nelle successive raccolte la sillaba si sfalderà (vedi in particolare il *Tiresia*) l'accento non reggerà da solo un sistema metrico e interverranno nella struttura del verso altre variabili, non più solo prosodiche. Ecco allora che queste poesie di Mesa mi sembrano essere un buon esempio della pratica del verso accentuale italiano: almeno fino a oggi, un verso puramente accentuale non è pensabile, poiché le strutture prosodiche dell'italiano non permettono una metrica incentrata solo ed esclusivamente sull'accento. Tuttavia, nel momento in cui i poeti ricercano ricorrenze metriche alternative, la focalizzazione sugli *ictus* della metrica accentuale può influenzare profondamente la struttura formale di un testo, fino a diventarne il dato più vistoso, cui si subordinano tutte le altre proprietà prosodiche del componimento.

Bernardo De Luca

## Note.

- (1) Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna, 2005, p.43.
- (2) «Dopo la conquista del diritto all'originalità, le arti sono un campo concorrenziale, scosso da continue rivoluzioni e occupato da gruppi che lottano o negoziano fra loro per la conquista di capitale economico o, più spesso, di capitale simbolico – cioè di beni preziosi e finiti come il prestigio e il ricordo. [...] I campi artistici, in altre parole, non sono dominati da un'anarchia individualistica e caotica, ma da un'anarchia sociale e organizzata, fatta di gruppi, tendenze, correnti, maniere, scuole che spartiscono l'ambito delle possibilità aperte in una certa epoca». *Ibidem*, p. 209
- (3) «La quarta possibilità, e cioè che il pubblico sia celato al poeta, si ha nella lirica. Come al solito, ci manca un termine per definire il pubblico della lirica: ci vorrebbe qualcosa di analogo a "coro" che non suggerisse una presenza simultanea o un contesto teatrale. Potremmo definire la lirica, per tornare all'aforisma di Mill ricordato all'inizio di questo libro, soprattutto come un'espressione colta per caso sulle labbra di qualcuno che parla a se stesso. Il poeta lirico di solito finge di parlare a se stesso o a qualcun altro: uno spirito della natura, una Musa (si noti la distinzione dall'*epos*, dove la Musa parla *attraverso* il poeta), un amico intimo, un amante, un dio, un'astrazione personificata, o un oggetto della natura. La lirica è, come dice Stephen Dedalus nel *Portrait* di Joyce, l'atteggiamento del poeta che presenta l'immagine in rapporto a se stesso: essa sta all'*epos*, da un punto di vista retorico, come la preghiera sta al sermone» (Northrop Frye, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino, 1969 [1957], p. 328).
- (4) *Metrica e libertà*, «Ragionamenti», III, 10-12, 1957, pp. 267-74; *Verso libero e metrica nuova*, «Officina», 12, 1958, pp. 504-11; *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, «Paragone» IX, 106, 1958 pp. 3-9. Oggi tutti leggibili in Franco Fortini *Saggi italiani*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Mondadori, Milano, 2003, pp. 785-817. L'ultimo scritto è leggibile solo nella sua sede originaria: Franco Fortini, *Metrica e biografia*, in «Quaderni Piacentini», 2, 1981, pp. 105-121.
- (5) Stefano Dal Bianco, *Una visione dal basso*, in *Dieci inverni senza Fortini. 1999-2004*, Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa. Siena 14-16 ottobre 2004. Catania 9-10 dicembre 2004, Quodlibet, Macerata, 2006, p. 41.
- (6) «Letteratura», in Franco Fortini, *Nuovi saggi italiani* 2, Garzanti, Milano, 1987, pp. 274-312.
- (7) «Nel conflitto fra la nozione di letteratura come conoscenza e quella di letteratura come sfera del genio, del gusto, della sensibilità e della fantasia, la posizione sociale dell'uomo di lettere, sottratta al controllo delle organizzazioni ecclesiastiche e al potere dei sovrani, trova nuovi motivi di indipendenza e di legittimazione. Il "letterato" diventa lo "scrittore". Lo "scrittore" si confonde con l' "intellettuale". Letteratura è, dalla rivoluzione francese al secondo impero, ogni forma di scrittura che si rivolge al pubblico tramite l'editoria, i periodici e il mercato librario. In corrispondenza con questa estensione, la parola "poesia" viene a restringere la propria area, quindi a specializzarla. Non solo poesia si contrappone a prosa come verso a *oratio soluta* e come lirica a narrativa e a drammatica; ma sta ad indicare una specifica qualità, elevatezza, valore». «Letteratura», in *Nuovi saggi italiani* 2, cit., p. 277-278.
- (8) *Ibidem*, p. 294. Per la citazione da Adorno vedi *Teoria estetica* [1970], Einaudi, Torino, 1977, p.10.
- (9) Per informazione genetica si intende l'informazione trasmessa alla prole direttamente dai genitori; per non genetica si intende un tipo di informazione gestito direttamente da un gruppo come riserva comune disponibile a ciascun individuo. Vedi Gabriele Frasca, *La lettera che muore*, Meltemi, Roma, 2005, p. 37.
- (10) Gabriele Frasca, *La lettera che muore*, cit., p. 40.
- (11) Paolo Giovannetti, «Metrica è, per definizione, tradizione». *Approssimazioni al verso accentuale di Franco Fortini*, in Id., *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara, 2008, p. 138. Il saggio di Giovannetti è ciò che di più completo si può leggere sull'argomento, avendo l'autore colto implicazioni critiche, filosofiche e poetiche delle formulazioni fortiniane. Il presente saggio ha come sfondo e presupposti le acquisizioni di questo lavoro.
- (12) Franco Fortini, *Metrica e libertà*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 790.
- (13) «L'astratta regolarità metrica è strumento di *Verfremdung*, destinata ad alterare la fiducia nella *praticità* della comunicazione, a proiettare quest'ultima in una dimensione obiettiva. Metrica è l'inautenticità che sola può fondare l'autentico; è la forma della presenza collettiva». *Ibidem*, pag. 792.
- (14) *Ibidem*, pag. 792.
- (15) F. Fortini, *Verso libero e metrica nuova*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 801.
- (16) Franco Fortini, *Verso libero e metrica nuova*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 804.
- (17) Si tratta, in particolare, di esempi tratti da Pavese, Pasolini e Zanzotto.
- (18) J. Craig La Drière, *Prosody*, in *Dictionary of world literature*, a cura di J.T. Shipley, New York, 1953, pp. 322-327.
- (19) Franco Fortini, *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 817.
- (20) Significativo a tal proposito che Mengaldo definisca gli scritti metrici fortiniani «più ingegnosi che convincenti», Pier Vincenzo Mengaldo, *Un aspetto della metrica di Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000, p. 271.
- (21) Per la metrica pavesiana sembra in realtà più adeguata una lettura della successione degli accenti secondo gli schemi dei piedi metrici antichi, naturalmente con adattamento alla lingua italiana, e cioè privi del fattore quantitativo e caratterizzati dall'alternanza di sillabe toniche e sillabe atone. Vedi Costanzo Di Girolamo, *Il verso di Pavese*, in Id., *Teoria e prassi della versificazione*, Il Mulino, Bologna, 1976, pp. 183-196.



- (22) Per una ricognizione e una discussione su teorie e pratiche del verso accentuale vedi Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma, 2010, pp. 271-277. Oltre a discutere delle possibilità reali del verso accentuale, viene discussa approfonditamente anche la proposta fortiniana. Inoltre vedi anche Stefano Colangelo, *L'accento e il senso*, in Id., *Metrica come composizione*, Gedit, Bologna, pp. 62-70.
- (23) Antonio Porta, *Poesia e poetica*, in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Einaudi, Torino, 1965, ora in Antonio Porta, *Tutte le poesie (1956-1989)*, a cura di Niva Lorenzini, Garzanti, Milano, 2009, pp. 609-612.
- (24) Vedi anche Aldo Menichetti, *La metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova, 1993, p. 96-98. L'autore indirettamente discute e confuta la proposta fortiniana: «In concreto, a meno di dar credito a eventuali dichiarazioni dell'autore e anche disponendo dei suoi "scritti teorico-storici sull'argomento" (è il caso di Fortini, vedi Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, nuova serie, 402-3), il riconoscimento del principio rischia di cadere nel soggettivo; la metrica accentuale sconfinava fatalmente in quella libera».
- (25) Pier Marco Bertinetto, *Aspetti prosodici della lingua italiana*, Clesp, Padova, 1979, p. 225-232.
- (26) Per una storia tipologica della metrica anglo-germanica vedi Michail Gasparov, *Storia del verso europeo*, Il Mulino, Bologna, 1993, p. 81-92 e 199-240.
- (27) Questi, infatti, aveva tentato di spiegare il verso della Neoavanguardia se non come un verso di tipo accentuale, quantomeno come verso fondato sull'alternanza di *cola*, dove l'accento aveva un ruolo fondamentale. Vedi Antonio Pinchera, *L'influsso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento. Da Pascoli ai Novissimi*, in «Quaderni urbinati di cultura classica», I, 1966, pp. 92-127.
- (28) Franco Fortini, *Metrica e biografia*, cit., p. 117.
- (29) Con il senno di poi, quest'area sarà tutt'altro che esigua, tornando pienamente in auge sia con l'impegno delle vecchie generazioni nel recupero della metrica classica (Fortini stesso, Sanguineti, Raboni ecc.), sia con il fenomeno del neometricismo (Valduga, Frasca ecc.).
- (30) *Ibidem*, p. 120.
- (31) Ma c'è stato chi ha retrodatato il fenomeno addirittura alle origini della poesia italiana. Vedi Aldo Menichetti, *Metrica italiana*, cit., p. 97.
- (32) Franco Fortini, *Il ladro di ciliege*, Einaudi, Torino, 1982.
- (33) «Una mattina presto, molto prima del canto del gallo,/ mi svegliò un fischietto e andai alla finestra./ Sul mio ciliegio – il crepuscolo empiva il giradino – /c'era seduto un giovane, con un paio di calzoncini sdruciti,/ e allegro coglieva le mie ciliege. Vedendomi/ mi fece cenno col capo, a due mani/ passando le ciliege dai rami alle sue tasche./ Per lungo tempo ancora, che già ero tornato a giacere nel mio letto,/ lo sentii che fischiava la sua allegra canzonetta.» Franco Fortini, *Il ladro di ciliege*, cit., p. 103.
- (34) A tal proposito, è prezioso il riferimento che Lenzini fa alle *Tesi della storia* di Benjamin in un saggio fondamentale per la comprensione del rapporto che Fortini intrattiene con Brecht. Vedi Luca Lenzini, *Il poeta di nome Fortini*, Manni, Lecce, 1999, pp. 125-176.
- (35) In Bertolt Brecht, *Poesie di Svendborg seguite da Raccolta Steffin*. Introduzione e traduzione di F. Fortini, Einaudi, Torino, 1976.
- (36) Per gli scritti teorici sulla traduzione vedi Franco Fortini, *Traduzione e rifacimento e Cinque paragrafi sul tradurre*, in *Saggi italiani*, De Donato, Bari, 1974, ora in *Saggi ed Epigrammi*, cit., pp. 818-844; inoltre, vedi il recente *Lezioni sulla traduzione*, a cura e con un saggio introduttivo di Maria Vittoria Tirinato, Quodlibet, Macerata, 2011.
- (37) *Traduzione e rifacimento*, in *Saggi ed Epigrammi*, cit., p. 825. Vedi inoltre le riflessioni su questo tema di Valentina Di Rosa, *Verifica di uno stile. Note su Fortini traduttore di Kafka*, in *Dello scrivere e del tradurre. Per Michele Ranchetti*, a cura di Valentina Di Rosa, Giovanni La Guardia, Camilla Miglio, il torcoliere, Edizioni dell'Università "L'Orientale, Napoli, 2007, pp. 149-173. Inoltre, anche l'introduzione di Maria Vittoria Tirinato, *Larvatus prodeus. Franco Fortini e la traduzione poetica*, in Franco Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, cit., p. 26.
- (38) Introduzione a Bertolt Brecht, *Poesie e canzoni*, a cura di Ruth Leiser e Franco Fortini. Con una bibliografia musicale di Giacomo Manzoni, Einaudi, Torino, 1958, pp. VII-XXI; ora in *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 1350-1364.
- (39) Per il rapporto tra opere originali e traduzioni da Brecht vedi l'importante studio di Maria Vittoria Tirinato, «Dove a dito indicavo chi erano». Fortini, Brecht e la duplicità della poesia, in «Moderna», IX, n. 2, 2007, p. 165-182.
- (40) Bertolt Brecht, *Sulla poesia non rimata con ritmi irregolari*, in Id., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, nota introduttiva C. Cases, traduzione di B. Zagabri, Einaudi, Torino, 1973, pp. 258-265. Il verso gestico sarà una chiara influenza di Brecht e verrà adoperato più volte dallo stesso Fortini, essendo d'altronde il poeta fiorentino principale promotore dell'istanza brechtiana in Italia (vedi Pier Vincenzo Mengaldo, *Per Franco Fortini*, in Id., *La Tradizione del Novecento. Prima serie*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996 [1975], pp. 411-429). Per una descrizione del verso gestico fortiniano vedi Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, cit., pp. 261. Dal punto di vista dei "significati metrici", è possibile interpretare questa tipologia di verso libero come una metrica direttamente collegata con il lettore e non come un verso teso a esprimere originalità o sperimentalismo avanguardista; questo "valore" sarebbe garantito principalmente dalla sua natura performativa e drammatica, la quale dovrebbe investire direttamente il lettore e spronarlo grazie alle indicazioni contenute nella propria forma. Non a caso nel suo scritto Brecht si rifà alla traduzione della Bibbia di Lutero, principale modello per la costruzione del suo verso. Per l'importanza dell'influenza brechtiana su Fortini vedi, oltre al saggio di Luca Lenzini, *Traducendo Brecht*, cit., i capitoli dedicati a Fortini in Guido Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano, 2002, pp. 185-215, in particolare il capitolo *La legittimazione della poesia*.

- (41) Maria Vittoria Tirinato, «Dove a dito indicavo chi erano», cit., p.168, 173, 179, 181.
- (42) Roberto Venuti, “*Magister suavissime*” – “*Poeta clarissime*”. Fortini, *Cases e la traduzione del ‘Faust’*, in «L’ospite ingrato», *La traduzione*, IV-V, 2001-2002, pp.289-292.
- (43) *Prefazione per i criteri seguiti dal traduttore*, in Goethe, *Faust*, a cura di Franco Fortini [1970], Mondadori, Milano, 1994, p. LIX ( la prefazione è leggibile anche in *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 1426-1448).
- (44) *Prefazione...*cit., p. LXII.
- (45) *Ibidem*, p. LXIV.
- (46) Goethe, *Faust* cit., p. 431.
- (47) Il criterio, secondo cui una scansione accentuale ricorrente influenzerebbe verticalmente quelle successive, è molto discusso e non pacificamente accettato. Vedi P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 279.
- (48) *Ibidem*, p. 885.
- (49) Alla lettura del verso accentuale, se ne può associare una sul modello dei versi doppi esametrici. Secondo l’ordine di citazione: v. 1 ottonario sdruciollo+ottonario, v. 2 ottonario+quinario, v. 3 senario (o settenario con dialefe) sdruciollo+novenario, v. 4 settenario+ottonario (novenario con dialefe), v. 5 senario+ottonario (oppure novenario tronco+senario), v. 6 ottonario+senario, v. 7 ottonario +senario.
- (50) Giovanni Raboni, *Divagazioni metriche (a proposito del Faust di Fortini)*, in «Paragone», anno XXII, n. 254, 1971, pp. 119-123, poi in *Poesia degli anni sessanta*, Editori Riuniti, Roma, 1976 e in *L’opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Zucco e uno scritto di A. Zanzotto, Mondadori, Milano, 2006, pp. 406-411.
- (51) Devo queste riflessioni al libro di Anna Manfredi, *Fortini traduttore di Eluard*, Maria Pacini Fazzi, Lucca, 1992, p. 76.
- (52) La natura tutta lucaksiana della prassi metrica fortiniana è stata sottolineata da Paolo Giovanetti, «*Metrica è, per definizione, tradizione*», cit., pp. 135-142.
- (53) Franco Fortini, «*Classico*», in Id., *Nuovi saggi italiani*, cit., pp. 271-273.
- (54) Giuliano Mesa, *Dire il vero. Appunti*, in *Scrivere sul fronte Occidentale*, a cura di Antonio Moresco e Davide Voltolini, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 140-141.
- (55) È esplicito in questo caso il riferimento a Beckett. L’influenza dell’autore irlandese su Mesa è stata messa in evidenza da Andrea Inglese, *Semantica e sintassi beckettiana in Gabriele Frasca e Giuliano Mesa*, in *Tegole dal cielo*, vol. I, *L’“effetto Beckett” nella cultura italiana*, a cura di Giancarlo Alfano e Andrea Cortellessa, Roma, Edup, 2006, pp. 163-176. Per un approfondimento della poesia mesiana vedi Andrea Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma, 2006, pp. 32-33, 78-79, 610-611; vedi inoltre la sezione dedicata a Mesa in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di G. Alfano, A. Baldacci, C. Bello Minciocchi, A. Cortellessa, M. Manganelli, R. Scarpa, F. Zinelli, e P. Zublena, Luca Sossella, Roma, 2006, pp. 627-647.
- (56) Gian Luca Picconi, in un recente saggio, elencando le caratteristiche della poetica di Mesa, ha ben sottolineato quanto per l’autore fossero complementari forma e verità: «(1) La scrittura poetica deve puntare alla dimensione della verità etica: tale dimensione è possibile solo in opere che si tengano giustamente equidistanti da un tipo di scrittura autotelica e eterotelica. 2) La verità etica si realizza attraverso un rapporto dialettico con il linguaggio del proprio tempo, in cui il vero non è diventato che un momento del falso [...]. La ricerca del poeta deve essere una ricerca di forme, disincagliata tuttavia dalla ricerca del nuovo a tutti i costi» (Gian Luca Picconi, *L’epoca di un epoché: Giuliano Mesa e la storia*, in «il verri» n. 46, giugno 2011, p. 54-63).
- (57) *Dire il vero.*, cit., p. 140.
- (58) Per quest’aspetto si veda il fondamentale saggio dell’autore: *Il verso libero e il verso necessario*, in *Ákusma. Forme della poesia contemporanea*, Metauro, Fossombrone, 2000, pp. 243-255.
- (59) Florinda Fusco, *Tiresia: il viaggio negli inferi della contemporaneità*, in «Atelier», n. 61, anno XVI, marzo 2011, pp. 71-79. Il numero di Atelier citato contiene un’ampia sezione dedicata a Giuliano Mesa, con un’antologia della critica e con scritti critici inediti.
- (60) «L’autore parte da un rifiuto nei confronti del recupero acritico delle forme tradizionali, così come da una semplice artificiale liberazione prosodica della trama del verso libero. Approfondendo invece la strada avviata dalla versificazione ritmica di Bacchelli e Pavese, estremizzando alcuni aspetti della riflessione formale di Cacciatore, Mesa giunge alla composizione di micidiali “macchine” [...]. Così in *Venti descrizioni semplici*, contenuto nella raccolta *I loro scritti*, troviamo l’avvio di un modello centrato su ictus, nodo di una sperimentazione che porterà anni dopo alla scansione che caratterizza il *Tiresia*» (Alessandro Baldacci, *Il silenzio «non taciuto»: la restituzione della realtà in Giuliano Mesa*, in Giuliano Mesa, *Poesie 1973-2008*, La Camera Verde, Roma, 2010, pp. 10-11).
- (61) Giuliano Mesa, *Poesie 1973-2008*, cit., pp.123-225.
- (62) *Ibidem*, p. 137.
- (63) *Ibidem*, p. 135.
- (64) *Ibidem*, p. 152-153.
- (65) Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, cit., 211-216.
- (66) Giuliano Mesa, *Poesie 1973-2008*, cit., p. 174.

## IL REALISMO DEL RITMO: SULLE FIGURE DI RIPETIZIONE LESSICALE IN COSTA

1. Il Novecento, particolarmente nella sua seconda metà, è stato un'epoca di radicale messa in crisi degli istituti retorici che presiedevano alla composizione del testo letterario. Questa messa in crisi ha determinato una redistribuzione dei compiti e dei ruoli, e persino delle frequenze d'uso con cui determinate figure compaiono nei testi. È ovvio che ogni mutazione relativa al disciplinamento delle figure retoriche nel testo poetico si trasforma, per forza di cose, in una differente modalità di manifestazione dell'intenzionalità autoriale e, per molti versi, in una traccia parzialmente rilevabile – per gradi, mediamente, in modo dissimulato – della presenza della soggettività autoriale nel testo.

La ripetizione, nelle sue molteplici modalità (di singoli fonemi, di lessemi isolati, di sequenze di lessemi, etc.), più ancora di altre figure retoriche, è coinvolta in questo movimento di svelamento-dissimulazione della intenzionalità e soggettività dell'autore. Più ancora di altre figure: se la metafora potrebbe anche rivelarsi eco involontaria di discorsi percepiti e riportati nel testo, e potrebbe dunque avere un effetto spersonalizzante, la ripetizione – eco essa stessa – finisce sempre in modo paradossale per marcare positivamente, empiricamente, l'immanenza dell'autore al suo testo. Infatti, non può non rivelare una qualche forma cosciente di pianificazione estetica; e d'altro canto difficilmente la ripetizione lessicale in sé stessa potrà essere leggibile esclusivamente in chiave di bivocità.

Rilevare ciò è innegabilmente importante: a maggior ragione per un secolo come il Novecento (e per quella sua continuazione che è il secolo attuale), che, tra l'altro, ha anche portato avanti il tentativo sisifeo di una parziale o totale spersonalizzazione del testo letterario, provando a cancellare il più possibile tutte le marche della soggettività autoriale all'interno del testo poetico, per dare vita a un testo orecchio, in cui ogni eventuale residuo di soggettività abbia un carattere quasi esclusivamente ricettivo.

Se il ritmo è concepibile sotto le specie della ripetizione periodica, si potrebbero allora leggere in chiave di ritmo tutti i casi di ripetizione lessicale e di serializzazione dei sintagmi che si presentano nei testi letterari a partire dal Secondo Novecento: il ritmo sarebbe quindi un luogo privilegiato di manifestazione della dimensione della soggettività autoriale. Ora, è sorprendente notare come i fenomeni di ripetizione lessicale e i sintagmi seriali abbiano cittadinanza e rivelino una presenza fortissima in una serie di autori – ascrivibili ad aree differenti della cultura poetica novecentesca – che hanno fortemente problematizzato ruolo e presenza della soggettività autoriale nel testo: da Volponi, a Zanzotto, da Antonio Porta ad Amelia Rosselli a Nanni Balestrini, per esempio. Sarebbe forse semplicistico, ma non del tutto lontano dal vero, sostenere che il riaffermarsi di cellule e presenze ritmiche nel testo costituisce una sorta di ritorno del rimosso, di quella soggettività problematizzata.

Se pure è vero che la soggettività autoriale traluce nel percorso ritmico che porta da una ripetizione a un'altra, ci sono ripetizioni e ripetizioni. È sorprendente, ad esempio, notare che la ripetizione lessicale si sposa sovente a fenomeni di *variatio*, ossia alla sua negazione in termini, dando vita a una sorta di ritmo sincopato; e che si collega per altri versi a fenomeni di attenuazione della coerenza testuale. La ripetizione lessicale diventa interessantissima appunto se sposata a fenomeni simili; infatti, finisce per negare la sua funzione principale: ossia accompagnare, con effetti di crescendo-diminuendo (effetti comunque progressivi) la progressione del senso del testo. Le stesse anafore<sup>(1)</sup>, associate in alcuni autori, come la Rosselli, alla violazione dei principi più spesso di coerenza, talora di coesione testuale, impediscono alla ripetizione di cooperare nella trasformazione del testo in un'unità espressiva contrassegnata da una coerente organizzazione del senso; diventando semmai una sottolineatura dialettica, e *contrario*, dell'impossibilità di comporre-ridurre il senso ad unità. Ora, poiché la ripetizione lessicale e i sintagmi seriali, classificati come figure sintattiche, si appoggiano evidentemente alla semantica del testo, la rottura della coerenza o della coesione fanno



sì che venga meno l'effetto di rinforzo tra suono, ordine e senso che la figura di ripetizione lessicale tradizionalmente svolgeva: un effetto per così dire propiziatorio della progressione del senso. Ed è evidente che, se la ripetizione lessicale rivelava la presenza dell'autore nel testo, l'infrazione alla coerenza parrebbe invece additarne l'assenza, o per lo meno il suo collasso.

Così, la ripetizione lessicale può denunciare, a suo modo, la presenza di varie modalità di proiezione della soggettività autoriale nel testo, e persino sue istanze tra loro contraddittorie: denuncia che, a questo punto, non interessa esclusivamente le modalità della auto-rappresentazione – mediata, immediata, dissimulata, dialettizzata – autoriale nel testo, ma la dimensione unitaria della testualità nel suo complesso; problematizzando quindi non solo l'identità di quella funzione del testo che viene definita *autore*, ma pure l'identità del testo a sé stesso.

2. Il poeta che meglio di tutti ha colto questa trasformazione-possibilità offerta dagli strumenti della retorica è senza dubbio Corrado Costa. La sua poesia contiene un'ampia e variegata fenomenologia di ripetizioni lessicali, con la quale viene realizzata una notevole quantità di effetti retorici.

Il seguente testo vale come *specimen* di una tendenza che affolla tutta l'opera di Costa:

#### LODE A FRANCIS BACON

Quale immagine e somiglianza fa  
nostro il compagno di viaggio – facile conversatore in cerca  
di complicità per soluzioni drastiche —  
il disinvolto chi? soggetto di prima persona  
che avrà dominio dei pesci e delle bestie  
e dei rettili tutti che strisciano sopra la terra  
- il vagamente raccolto, premuto sul sedile  
con le mani - impotenti - evanescenti  
bloccato dal terrore contro il vetro  
posatore sfocato - viso bruciato  
da certi segni sullo sfondo

Quale immagine e somiglianza fa  
a nostra somiglianza di paura  
la nevrosi che tende la figura  
contro il divano: dopo evasioni e novità del-  
l'amore (noi che avremo dominio) è nostro il corpo  
spogliato in fretta dall'erotica ospite che va  
a cuccia o carponi nell'erba alta  
sotto la luce dei fari

Quale immagine e somiglianza fa  
a nostra immagine di dominatore: bocca furente -  
il babbuino  
che si torce sul trespolo (i gufi  
che appaiono tentoni) il cane  
cauto e zoppicatore che annusa crocefissione  
verso una ignota direzione (dietro l'autostrada) (2)

La poesia è esemplare nel presentare una dinamica della ripetizione lessicale (desunta da Delfini, prima ancora che dalla poesia surrealista) in cui il ritmo sembra essere sempre sul punto di nascere per morire subito, a causa dell'uso di *variationes*, e dell'irregolarità versale e strofica. In particolare sono appunto le tre *variationes* che seguono il verso iniziale di ogni strofa, sempre uguale (mentre il verso successivo ne riprende una sola parola: *nostro, nostra, nostra*) che forse giustificano il titolo: come Bacon sfregiava il volto o le figure ritmiche presenti nei suoi quadri passandoci su uno straccio, così Costa pare sfregiare il volto ritmico della sua scrittura. Ma è forse nel successivo testo poetico che la ripetizione lessicale acquista una assoluta esemplarità:

### *I due passanti*

I due passanti: quello distinto con il vestito grigio  
e quello distinto con il vestito grigio, quello con un certo  
portamento elegante e l'altro con un certo portamento  
elegante, uno che rideva con uno che rideva  
uno però più taciturno e l'altro  
però più taciturno, quello con le sue idee  
sulla situazione e quello con le sue idee  
sulla situazione: i due passanti: uno improvvisamente  
con gli attrezzi e l'altro improvvisamente nudo  
uno che tortura e l'altro senza speranza  
una imprecisabile bestia una imprecisabile preda:  
i due passanti: quello alto uguale e quello  
alto uguale, uno affettuoso signorile l'altro  
affettuoso signorile, quello che si raccomanda e  
quello che si raccomanda(3).

La dinamica della ripetizione lessicale dà vita a una totalità testuale in cui la testualità si esplica secondo modalità affatto diverse da quelle tradizionali della poesia. In particolare, la sistematica violazione dell'attesa di coerenza, realizzata proprio attraverso lo strumento della ripetizione lessicale, fa sì che questo testo neghi continuamente ciò che afferma; neghi, anzi, in qualche modo, il testo in sé. Il testo si ripiega su sé stesso, letteralmente, e, la ripetizione lessicale serializzata, associata con la disposizione versale e con un uso sapiente degli *enjambements*, letteralmente inibisce la costituzione in ritmo del testo. Il ritmo è semmai cancellato, simbolicamente distrutto, da una simile struttura. Non che non si apprezzino effetti di crescendo o di diminuendo; ma quello che emerge è il cozzo appunto tra l'attesa di senso che l'uso della ripetizione lessicale crea e l'impossibilità del senso a fissarsi. Infatti, l'unico elemento riconducibile a una dimensione narrativa di questo testo – l'avverbio *improvvisamente* – viene annullato dal ritorno subitaneo della testualità ai modi della ripetizione schizofrenica iniziale: così, l'apparente tentativo di strutturazione logico-narrativa del testo, evidente bluff, naufraga immediatamente.

In questa distruzione simbolica del ritmo, ciò che viene distrutto simbolicamente, non è solo l'aspetto retorico del testo, ma anche il suo elemento narrativo, la sua teleologia interna, il suo tendere verso un fine e una fine. In *Inferno provvisorio*, parlando di Sade, Costa scrive: «L'affermazione dell'elemento privilegiato in elemento negativo assoluto, distrugge ogni gerarchia di valori, ma nello stesso tempo blocca ogni ipotesi di circolazione. Il mondo del piacere, nella sua ipotetica autarchia, si sviluppa verso la distruzione cieca, feroce, spasmodica dei suoi oggetti, dei suoi soggetti, e delle sue merci, che non è possibile mettere in rapporto, fino alla distruzione stessa di ogni possibilità di racconto»(4). Ancora: «Decidere del proprio corpo, consumarsi, cellula per cellula, negli elementi, significa entrare, senza scopo, nell'inesistenza di ogni finalità»(5).

La ripetizione lessicale, l'uso di sintagmi seriali, dunque, da elemento di strutturazione del senso, da amplificatori del senso, a testimoni della sua scomparsa, del suo collasso; sarebbe questo il fine ultimo della scrittura di Costa. Decretare la fine del senso attraverso la fine del ritmo, tuttavia, significa in un certo senso anche decretare simbolicamente la sparizione della figura soggettiva dell'autore dalla testualità che produce. Ovviamente, per riaffermarne una nuova, differente, soggettività straniata e dimidiata, l'ominicanide: «L'ominicanide, quando comincia a parlare, fa registrare una devastazione. All'inizio in modo occasionale, per rime insidiose, ripetizioni di parole: "la canzonetta infantile" corrotta da "la volace vita dall'invoglio tenero" che si insinua come un momento di balbuzie, il "Compleanno" che inceppa il ritmo serrato della frase al centro del discorso con un grumo di parole assonanti e fungibili»(6). Quella dell'ominicanide è in fondo l'ipostatizzazione di una soggettività distrutta e distruttiva, che riafferma, proiettandosi nel testo, la problematizzazione della soggettività autoriale; e che, attraverso la negazione dell'*intentio auctoris* vuole realizzare anche una patente negazione dell'*intentio operis*. Una problematizzazione

attraverso la ripetizione lessicale che l'autore ha ben presente, se è vero che, nella sua lettera a Scheiwiller su *Pseudobaulelaire*, scriveva: «Con “*Pseudobaudelaire*” fabbricavo una pietra di scarto. Dalla produzione di significati volevo esaurire la possibilità di senso. [...] L'origine della poesia è l'eco, ma, qui e ora, sono l'eco di una bocca chiusa, che non si è ancora pronunciata»(7).

**3.** L'eco: la ritmica del testo basata su una figura mitica come quella della ninfa Eco e su di un'eco inesistente, non pervenuta, porta a figure di ritmo attraverso cui continuamente si mette in scena, tra *annominations* e violazioni al principio di contraddizione, la follia di un testo che cerca di trasformare in opera l'assenza d'opera:

*'Campo sopra filo di seta sta a indicare che  
l'intera fonte dell'esistenza umana è basata  
pressoché su nulla.'*

Ci fanno anche vedere  
un vecchio film cinese.  
Il vecchio film cinese dura tre giorni  
e tre notti.

Siamo in una landa desolata  
dove solo di giorno appaiono  
tre cavalieri armati  
a caccia  
di tre cavalieri armati  
che appaiono solo di notte(8).

Mentre la ripetizione lessicale si coniuga al *nonsense*, un'altra violenza viene perpetrata al lettore: nella poesia citata, il continuo riferimento al numero tre e a una tripla ricorsività, induce ad attendersi una strutturazione ternaria del testo: tre strofe, e triplici *isocola*. Non è così: il testo è invece dotato di una strutturazione binaria. Le ripetizioni lessicali, dello stesso numero *tre*, si articolano a due a due, e due sono anche le strofe della poesia. Frattanto il titolo della poesia si allunga a dismisura, disponendosi su tre versi, e tematizza appunto l'idea del nulla, un nulla logico(9) prima che metafisico: la trasformazione del testo in nulla e del nulla (logico) in testo dovrebbe essere l'esito cui tende la poesia di Costa. Ma come può un poeta convertire il nulla in forma?

È ovvio che l'unico modo per operare questa trasformazione – necessariamente situata tra il miracoloso e il cialtronesco, com'è, meritoriamente, tutta l'opera di Costa – è la metatestualità. Solo il metatestuale conta: «il racconto è il desiderio stesso che si pronuncia: diventa illimitato: ogni storia raccontata è così, necessariamente, illimitatamente, una storia raccontante un'altra storia, che, necessariamente e illimitatamente, è la storia raccontata prima»(10). Si legga in proposito questo testo poetico:

*La costruzione della trappola*

il movimento che compie  
vale solo per due

Se la tigre fiuta la tigrità  
non ci sarà l'agguato

se la tigrità fiuta un gregge  
non ci sarà l'agguato

se la classe delle tigri fiuta le classi  
degli erbivori  
non ci sarà l'agguato

se la tigre fiuterà se stessa  
ci sarà l'agguato(11)

La poesia, in un affezionato di Blake come Costa, non può non nascondere un'allusione alla Tigre blakiana: «Tyger tyger burning bright, / In the forests of the night, / What immortal hand or eye / Could frame thy fearful symmetry?». C'è da credere allora che nell'immagine della tigre si nasconda, per una volta, una piccola allegoria della poesia stessa. Questa ripetizione lessicale *fuzzy*, irregolare, è in questo caso al servizio dell'espressione di un fondamentale concetto poetico: la distruzione come principio del testo. La poesia si avrà solo se la poesia si ripiegherà su sé stessa (fiuterà sé stessa), determinando quell'atto che distrugge il ritmo e insieme il senso, conservando una traccia però dell'atto di distruggere: «la distruzione è una delle leggi della letteratura, come la creazione»(12). In questo senso, l'intertesto blakiano contiene un rimando non solo alla tigre, ma anche alla sua *fearful symmetry*. Se a essere problematizzata è la simmetria, è inevitabile chiedersi allora se l'identità di un testo poetico, l'*in se* del testo poetico è appunto la simmetria, particolarmente evidente nell'instaurarsi a testo di fenomeni ritmici. Infatti, l'unica cosa che potrebbe fornire al testo poetico, in ambito versoliberista, una sua simmetria, è l'uso di lessemi e sintagmi disposti secondo modalità di ripetizione periodica. È simmetrico dunque solo un testo dotato di una sorta di identità ritmica pienamente riconoscibile. Si tratta di un effetto realizzabile unicamente attraverso l'uso di strutture ritmiche ottenute mediante la disposizione degli accenti, la disposizione dei sintagmi e dei lessemi, il tutto a corollario del fenomeno di progressione del senso. In effetti, tutto il lavoro poetico di Costa consiste nel porre a testo *patterns* ritmici e di progressione del senso attraverso la serialità sintattico-lessicale per poi disfare questa serialità in un lampo attraverso la *variatio*, la contraddizione interna, la dissimmetria logica e sintattica; o peggio, Costa introduce gli elementi di una ripetizione lessicale caotica, che non consenta di comporre in ritmo l'insieme delle ripetizioni. La ripetizione allora cade a volte troppo presto, a volte troppo tardi rispetto alle attese del lettore, disfacendo la tua testualità, armandola contro sé stessa.

In definitiva, Costa fa di tutto per rompere le figure metriche di ritmo più tipiche della poesia precedente. Versi lunghi o lunghissimi, anisosillabici, senza un'accentazione organizzata in *patterns* ritmici scanditi, anisostrofismo: succede che a poco a poco i testi si privino del ritmo, contraddicendolo. Ora, se cadono le figure di ripetizione metrica, è plausibile che in sostituzione accorran figure di ripetizione lessicale, da sempre funzionali alla retorica dell'insistenza (Mortara Garavelli). Ma qui, in Costa, quasi ogni effetto di crescendo è sospeso, e alla fine ci si ritrova di fronte a un testo che non presenta alcun tipo di regolarità. Anzi, se le ripetizioni lessicali fondavano parte del loro effetto di organizzatori ritmici sull'aspetto semantico, le tante infrazioni alla coerenza semantica, e l'uso fatto dei lessemi, fanno sì che l'organizzazione retorica del testo realizzi infine un paradosso logico.

Tutto ciò congiura a pensare alle ripetizioni lessicali come complici in un progetto di destituzione del ritmo, ottenuto lavorando agli elementi di ripetizione come fossero – e in effetti sono – interruzioni. Ma, pur facendo questo, la testualità di Costa resta una testualità immediatamente identificabile come poetica; e il suo particolare progetto acquisisce una forza di ridefinizione della testualità poetica in generale. Così, la poesia di Corrado Costa insegna a pensare il ritmo come fenomeno interruttivo, più che come un fenomeno basato sulla continuità: la ritmica non è altro che un'organizzazione di interruzioni. Se è vero, il fenomeno del ritmo nel testo poetico non possiede una sua realtà, ma piuttosto un suo realismo: fuori dall'aspetto della perfetta regolarità accentuativa, ritmo è quasi sempre una designazione metaforica; e d'altronde, inteso come ripetizione periodica di elementi uguali, il ritmo in poesia presenta tali e tante pietre di inciampo da doversi considerare più un fenomeno *post rem* che un fenomeno *in re*. Il ritmo sta sempre allora nell'occhio del lettore, anche di quel primo lettore che è l'autore stesso.

4. È certo che non esiste, a ben guardare, qualcosa come un'ontologia del ritmo (nemmeno inteso come ripetizione periodica), e di conseguenza, a voler essere sinceri, nemmeno un'ontologia del testo poetico, se non per via metaforica. Già il modo stesso che la cultura occidentale ha elaborato

per designarlo, *testo*, è una metafora, cui altre se ne potrebbero appaiare; e di metafora in metafora, “per li rami”, a non temere la vertigine di percorrerli con coerenza, il testo si potrebbe sfaldare in un pulviscolo di parole senza relazione alcuna le une con le altre. Si può aggiungere che una identificazione corretta di ciò che è un testo poetico può avvenire solo a posteriori, tenendo in conto, contrattualmente, le intenzioni dell'autore: sicché poetici risultano essere testi in versi liberi, testi recanti i segni delle metriche più varie e disparate, testi in prosa, testi caratterizzati dai più diversi argomenti, testi esclusivamente visivi e pittorici. Così, il testo poetico esiste solo *post rem*, ed è l'autore a inscrivere in una determinata forma di esistenza, attraverso una serie di pratiche testuali, che riguardano piuttosto l'epistemologia del discorso, che la sua ontologia.

Eppure, il testo poetico che leggiamo sui libri di poesia, o su internet, è anche affetto da una sorta di malattia infantile che potremmo definire platonismo: una malattia incurabile, probabilmente. Ciò che leggiamo viene pensato, infatti, come riproduzione di un archetipo originario, anche – ma non solo – in senso filologico. Ci si deve allora domandare qual è il luogo in cui si iscrive, o almeno l'autore ritiene si iscriva, il testo da lui prodotto. Dove avviene, insomma, il testo? Cosa riproduce? A maggior ragione ci si chiede ciò di un testo poetico, in cui, di là da ogni disaccoppiamento possibile, anche quello statutario nella nostra esperienza quotidiana extrapoetica ed extratestuale, per lo meno a livello finzionale il problema della sua veridicità non si pone: il testo è veridico in quanto vero, ed è vero in quanto testo poetico. In questa tautologia, in cui si annida la credenza superstiziosa del testo poetico come espressione immediata della voce d'autore, si tende a dimenticare come sempre il testo funzioni (*finzioni*?) attraverso la proiezione di simulacri.

Dove si situi questa voce e cosa riproduca la pagina che abbiamo in mano e consultiamo è dunque interrogativo cruciale. Si potrebbe tentare di rispondere dicendo che il testo di volta in volta riproduce – o finge di riprodurre – un momento di elaborazione, di produzione del testo avvenuta in uno spazio e un tempo dislocato rispetto al tempo e luogo della lettura. Ma non ci si può accontentare: è evidente che ciò che il testo riproduce si poggia su un *medium* che non è detto sia lo stesso cui allude la rappresentazione poetica. Si può aggiungere che, talora, in modo puramente finzionale, il testo poetico ha giocato a far coincidere il momento della lettura con quello della produzione, fingendo che la lettura ricrei, raddoppi le condizioni in cui per la prima volta si è data l'occasione dell'enunciazione poetica; trasformando così il lettore in cassa di risonanza per l'egotismo dell'autore. L'abbandono dell'*Ich-Erzählung* e soprattutto la pratica del *reading*, che conosce una nuova fase di fioritura, inibisce questa coincidenza finzionale tra autore e lettore, e mostra come si fronteggino in poesia due paradigmi: quello della fusionalità (tipico della poesia lirica) e quello della frontalità; paradigma quindi dell'immedesimazione contro quello della disidentificazione e del giudizio posto dall'esterno. Il ritmo e la proiezione dei simulacri di enunciazione, fenomeni strettamente connessi, sarebbero in un certo senso ciò che resta in comune tra questi due paradigmi, e fa sì che due cose diversissime si mantengano dentro lo stesso genere di testo.

Il testo potrà dunque, di volta in volta, riprodurre il discorso endofasico di una istanza di rappresentazione autoriale, o un testo orale (sia come origine sia come destinazione), o una forma assoluta che si situa al di fuori della mimesi di un architetto pensato o immaginato. Insomma, l'autore, quando elabora un testo poetico deve pensare necessariamente un luogo in cui l'enunciazione poetica avvenga. Che sia in un assoluto fuori dal tempo e dello spazio, in un mondo parallelo (come in certi ex-voto in cui l'intervento divino sembra squarciare, attraverso il diaframma di una nuvola, la scena della rappresentazione portandovi un'altra temporalità e localizzazione), o in un tempo localizzato, che sia attraverso un *medium* ben preciso o attraverso l'assoluto di una parola trascendente, la produzione-riproduzione del testo poetico soggiace alla necessità che l'autore proietti tuttavia un'istanza finzionale – e per certi versi, metaforica dell'enunciazione reale – di enunciazione del testo. In sintesi, la proiezione di un simulacro dell'istanza di enunciazione comporta anche la proiezione di un simulacro del *medium* dell'enunciazione.

Possiamo supporre che vi siano poeti che immaginano i loro testi poetici come declamati di fronte a un pubblico: la scena dell'enunciazione presupposta dal testo sarebbe insomma una scena pressoché



teatrale, e la voce con le sue inflessioni sarebbe il *medium* presupposto finzionalmente: ma certo il fatto non toglie che il testo possa poi essere letto tramite la lettura silenziosa. Si può d'altro canto immaginare che alcuni poeti possano giocare su questa ambivalenza.

Costa era un lettore magnifico, straordinario di poesia – della propria poesia. Eppure, sostenere che il simulacro di istanza enunciativa proiettato nel testo delle poesie di Costa proiettasse anche una situazione di enunciazione in cui il *medium* era la voce è forse azzardato(13). Un testo poetico, solo orale, di Corrado Costa, ci può aiutare a capire dove Costa situi o immagini l'ontologia dei suoi testi poetici. Il testo si chiama *Retro*(14), ed è contenuto in un cd allegato agli atti di un convegno di qualche anno fa(15); ma lo si può ascoltare anche a questo indirizzo internet:

<http://www.youtube.com/watch?v=TL0KkRAUCZk>. In *Retro*, non per caso basato su una sequenza interminabile di ripetizioni della parola *retro*, il poeta dichiara a più riprese che il testo non è quello che viene ascoltato, ma si trova piuttosto sul retro del nastro. In questo testo, che non è esclusivamente un gioco goliardico – o forse: in forza della sua libertà di gioco goliardico – si postula così un'immane problematizzazione di cosa sia appunto questa ontologia del testo poetico: a) il testo non è quello che si sta ascoltando (ma è quello che si sta ascoltando); b) il testo si trova su un nastro, è già sempre riproduzione di un qualcosa, di una situazione di enunciazione (non può dunque mai per definizione *fiutare sé stesso*); c) il testo nell'atto di esistere nega sé stesso, in qualche modo rientra dentro sé stesso attraverso la negazione, si inabissa nella negazione: e questo inabissarsi si compie anche attraverso il ritornello nonsense della ripetizione lessicale. Ciò che, come si era visto all'inizio, dovrebbe risultare uno dei punti di intersezione tra intenzionalità e soggettività autoriale, acquista un aspetto di tale abnormità da risultarne semmai la negazione.

Ecco allora che forse il luogo di iscrizione della testualità poetica eletto da Costa è nella negazione del testo poetico stesso, nel continuo disfarlo e ricominciare, nel ritmarne la distruzione attraverso una temporalità in cui la ripetizione è posta e negata al tempo stesso. Il testo poetico deve contenere il principio della sua negazione. Il luogo di iscrizione del testo poetico è, metatestualmente, il testo poetico, ossia un frammento di nulla circoscritto: «A misura che si verifica la situazione licanthropica “la natura perde la specie umana”: la poesia perde la specie logica e le parole il valore semantico: oltre questo limite baudelairiano del nulla»(16).

Quando, in un film, personaggi che dovrebbero adottare idiomi differenti, parlano nella stessa lingua, comprendendosi perfettamente, lo spettatore tende a trascurare questa infrazione alla coerenza della scena della mimesi, questa infrazione alla verisimiglianza; mantenendo viva la cosiddetta *suspension of disbelief*. In questa tendenza continua del fruitore a riaffermare i diritti della mimesi anche in presenza di sue palesi infrazioni è coinvolta anche la poesia. Il fruitore continua a cercare una coerenza anche là dove coerenza non c'è; un senso anche dove senso non c'è; un ritmo anche dove il senso non è ritmo. Una coscienza estetica – e un suo doppio, un inconscio estetico – non possono esimersi da affermare una pulsione organizzatrice del caotico. È proprio questo fenomeno che pare evidenziato da Costa: non per caso l'autore si rivolge continuamente agli ascoltatori del nastro apostrofandoli come *testoni*. Anche di fronte al *nonsense*, all'illogico, allo sghembo ritmicamente, all'ostensione del nulla, chi legge va cercando gli elementi di un riconoscimento poetico. Sceglie di trascurare ciò che gli mostra la destituzione del senso, e di organizzare in testo ciò che, propriamente, al limite, può essere concepito come sua degradazione: «La poesia si degrada assumendo lo sfregio. La lingua della poesia degradata è una lingua sfregiata»(17).

Lingua sfregiata, ritmo sfregiato, autorialità sfregiata: anche Costa è uno di quegli autori che più hanno problematizzato l'immagine dell'autore, del nome d'autore, dell'autorialità nel testo. L'ipotesi principale del presente scritto è allora che distruzione del ritmo e problematizzazione dell'autorialità vadano di pari passo. Il ritmo distrutto, il ritmo negato, il ritmo sfregiato è allora un organo della problematizzazione del ruolo della soggettività autoriale nel testo. Non è un caso che Costa cominciasse una breve nota autobiografica come segue: «Corrado Costa sono due fratelli»(18). Ma il ritmo viene da Costa destituito attraverso svariati strumenti, in primo luogo la metatestualità, che presuppone un controllo coscientissimo del testo da parte dell'autore, ma sembra d'altronde fare in

modo che il testo si inabissi in se stesso, rendendosi metaforicamente autosufficiente da ogni istanza di rappresentazione della soggettività autoriale. In ogni caso il paradosso della destituzione metatestuale del ritmo, è che può essere compiuta solo attraverso gli strumenti del ritmo: disponendo cioè nel testo elementi di interruzione che involino il lettore ad andare alla ricerca di una qualche regolarità. E quindi anche con elementi che rimandano a figure dell'ordine, che tuttavia si dispongono nel testo solo allo scopo di essere continuamente contraddetti.

5. Vorrei concludere ora questo testo con una breve ipotesi, appena abbozzata: le testualità che, nel Secondo Novecento, hanno problematizzato il ruolo della soggettività autoriale, come Costa ha fatto, hanno dato vita a testualità di tipo tragico; mentre la testualità di tipo comico presuppone una riaffermazione dei diritti dell'autore, del soggetto, sul proprio testo. È proprio insomma del tragico novecentesco tentare di destituire e sfregiare la proiezione della soggettività autoriale nel testo: fermo restando che il processo di ricerca di un soggetto-autore empiricamente esistente e conoscibile viene spesso operato, anche in mancanza di elementi che lo autorizzino, dai lettori stessi del testo. Si tratta allora di uno sfregio preventivo. Potrebbe apparire folle l'ipotesi di un Costa tragico, eppure già un suo amico come Spatola la affermava: «Costa scivola, da grottesco, in un tragico “puro”, gridato, la cui unica giustificazione, a posteriori, è giustificazione di coscienza storica»(19).

L'autore che mette ordine nel suo testo (anche attraverso il ritmo), l'autore che disordina il proprio testo, nel farlo, gestiscono evidentemente anche elementi della propria soggettività, frammenti, *disiecta membra*. Il primo farà di tutto per organizzare queste membra, per avvicinarle, per ricomporre il cadavere della soggettività che sempre è un testo; il secondo tenderà a esorcizzare la ricomposizione di questo cadavere. Non è sbagliato quindi domandarsi se nella testualità di Costa prevale l'ordine o il disordine (anche ritmico), e che ruolo assumono questi due estremi dialettici nell'iscrizione della soggettività autoriale all'interno del testo.

Il saggio di Sanguineti dal titolo *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia* ebbe probabilmente, data l'autorevolezza del suo autore, una funzione modellizzante, per i poeti dell'epoca. In questo saggio, l'autore poneva, come «via maestra del ritorno al tragico», il «ritorno al disordine»(20). È dunque poesia tragica o comica questa, che pone il problema dell'ordine e del disordine attraverso schemi ritmici continuamente allusi e negati, o, in altri termini, attraverso un'articolazione dialettica tra i due poli dell'ordine e del disordine?

Si può rispondere così: le ripetizioni lessicali e i fenomeni di abbozzi ritmici sono funzionali alla creazione di una cornice testuale poetica entro cui collocare fenomeni di distruzione e destituzione del senso, attraverso il paradosso logico, la violazione delle massime conversazionali, e tutta una serie di strumenti retorici rivolti contro sé stessi. È quindi una cornice d'ordine che mantiene al suo interno un nucleo di disordine. In questo senso, si potrebbe dire che la testualità della poesia di Costa risulta basata su una cornice comica, che mantiene al suo interno un nucleo tragico. Data l'intima connessione tra momento ritmico ed espressione della soggettività autoriale, questo significa che il testo della poesia di Costa mette in scena, all'interno di una serie di fenomeni che affermano l'immanenza dell'autore al suo testo (e la sua frontalità rispetto al lettore), la distruzione simbolica dei simulacri di soggettività autoriale che ogni lettore crede (a torto o a ragione) di vedere proiettati nel testo.

Se il tragico è insomma sempre pensabile come l'irruzione di un caos incontrollabile all'interno di un ordine irenico, si può forse pensare che tutte quelle forme del testo poetico tardonovecentesco, caratterizzate da attenuazione della coerenza testuale, ripetizione lessicale organizzata in sintagmi seriali o priva di organizzazione seriale, abbiano costituito un ennesimo, ultimo tentativo di dare vita a uno stile alto, accolto con la volontà di riformulare il concetto del tragico nel quadro della testualità poetica.

Gian Luca Picconi

#### Note.

- (1) Il termine *anafora* tende oggi a cadere in disuso, nel senso qui impiegato, per la possibilità di confusione che si registra con l'accezione che esso ha assunto in linguistica. Per questo uso l'espressione *ripetizione lessicale*, come già faceva Stefano Dal Bianco nel suo importante *Anafore e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre*, in «Studi novecenteschi», XXVII (1998), 56, pp. 207-237; l'espressione *sintagmi seriali* è desunta da Jacques Geninasca, *Sintagmi seriali, coerenza discorsiva e ritmo*, in *La parola letteraria*, Milano, Bompiani, 2000, pp. 86-99. Si intende che il tipo di sintagmi seriali che interessa qui è esclusivamente quello in cui la serialità si accompagna alla ripetizione lessicale.
- (2) Corrado Costa, *Lode a Francis Bacon*, in “*Pseudobaudelaire*”, in *The complete films. Poesia Prosa Performance*, a cura di Eugenio Gazzola, con un'antologia multimediale di Daniela Rossi, Firenze, Le Lettere, 2007, p. 20.
- (3) Corrado Costa, *I due passanti*, in “*Pseudobaudelaire*”, cit., p. 21.
- (4) Corrado Costa, *Inferno Provvisorio*, Milano, Feltrinelli, 1970, p. 64.
- (5) Ivi, p. 66.
- (6) Corrado Costa, *Inferno Provvisorio*, cit., p. 44. Il brano appena letto è dedicato a Giuliani; l'autore rileva l'esistenza di un «filone sotterraneo della letteratura» (Ivi, p. 39), di cui fanno parte Porta, Spatola e appunto Giuliani in Italia, Beckett e Genet all'estero. Si noti come l'attenzione di Costa si focalizzi appunto sugli elementi di inceppamento del ritmo, dalla balbuzie alle assonanze.
- (7) Corrado Costa, *Lettera all'editore a proposito della seconda edizione di Pseudobaudelaire (1986)*, in “*Pseudobaudelaire*”, cit., p. 31.
- (8) Corrado Costa, *The complete films*, in *The complete films. Poesia Prosa Performance*, cit., p. 171.
- (9) «La storia raccontante diventa così un significante del quale la storia raccontata è il significato. Una così rigorosa tautologia potrebbe apparire priva di senso logico: ma appunto la logica (che è il significato politico del racconto) è il di più, che non può essere contenuto nel racconto» (Corrado Costa, *Inferno provvisorio*, cit., p. 72). Inoltre: «Lo sfregio della parola (Villa) si traduce, alla fine, in uno sfregio della logica, che vuole dare il suo significato al racconto» (Ivi, 94).
- (10) Ivi, p. 71.
- (11) Corrado Costa, *Le nostre posizioni* (1972), in *The complete films. Poesia Prosa Performance*, cit., p. 75.
- (12) Corrado Costa, *La soddisfazione letteraria*, Roma, Cooperativa scrittori, Roma, 1974, p. 17.
- (13) Azzardato ma non privo di una sua ragionevolezza; così infatti Giorgio Celli: «Corrado Costa proseguì per la sua strada di poeta giocoliere, potenziando al massimo l'aspetto orale dei suoi versi. Di conseguenza, ha finito per ottenere lo straordinario risultato [...] di entrare a far parte delle sue poesie, diventando il poema di se stesso» (Giorgio Celli, *Malebolge mezzo secolo dopo*, in «*Malebolge*». *L'altra rivista dell'avanguardia*, a cura di Eugenio Gazzola, Parma, Diabasis, 2011, p. 402).
- (14) Si occupa di *Retro*, e di Costa più in generale, Marco Giovenale in un saggio molto bello dal titolo *Riambientarsi (ma anche difendersi) [dato il cambio di paradigma]*, leggibile sul sito di «Punto critico» a questo indirizzo: <http://puntocritico.eu/?p=4660>.
- (15) Il volume era il seguente: *Il gruppo 63 quarant'anni dopo*, Bologna, 8-11 maggio 2003, Atti del convegno, Bologna, Pendragon, 2005.
- (16) Corrado Costa, *Inferno provvisorio*, cit, p. 44.
- (17) Ivi, Corrado Costa, *Inferno provvisorio*, cit., p. 49.
- (18) Corrado Costa, *Corrado Costa (1989)*, in *The complete films*, cit., p. 251.
- (19) Adriano Spatola, *Poesia a tutti i costi*, in «*malebolge*», I, 2, 1964, p. 53.
- (20) Edoardo Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in Id., *Ideologia e linguaggio*, a cura di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 106.



## CENNI METRICI SULLA POESIA DI FRANCO BUFFONI

Trarre considerazioni di carattere generale su questioni metriche e prosodiche della poesia di Franco Buffoni (Gallarate, 1948) è difficile, per due ragioni: una quantitativa e una, diciamo così, qualitativa. La prima origina da un'impressione di difficoltà che ricorda da vicino il pensiero centrale dell'autore in *Come un polittico*: vale a dire, la sensazione di non essere in grado di abbracciare con una sola analisi l'intera produzione di versi di Buffoni, ormai trentennale e di dimensione abnorme rispetto alla coeva produzione di molti altri poeti contemporanei<sup>1</sup>. E non è considerata, per una mera questione di spazio, la lunga attività di traduttore che Buffoni ha praticato negli anni, in verità essenziale per comprendere le ragioni compositive del poeta, giacché, per citarlo: "ogni atto di parola è un atto di traduzione; la traduzione letteraria, e in particolare la traduzione di poesia, fiorisce laddove la poetica del traduttore incontra la poetica del tradotto. Da tale incontro "poietico" consegue -dovrebbe conseguire- un testo dotato di vita estetica autonoma"<sup>2</sup>. A un livello più profondo, condurre un'analisi metrica si fa difficoltoso per via della natura intrinsecamente "decentrata" dei suoi versi, data dalla sua vocazione narrativa e dal tono "medio" e conversativo che, a prima vista, negherebbe *in toto* un'idea della poesia buffoniana come "canto" regolato da rigide norme metriche, prosodiche e stilistiche. In effetti, tale carattere "piano" di una poesia che si presenta, alla superficie, tendente a formare una continuità con la prosa, è ineliminabile nel Buffoni più maturo, quello che per giudizio unanime della critica ha trovato una misura notevole con le poesie narrative di *Suora carmelitana e altri racconti in versi* (1997). Ciò ha comportato da parte sua, specialmente negli ultimi anni, quel fenomeno polimorfo e diffuso che è stato definito come "l'elusione, almeno parziale, di alcune delle abitudini formali e compositive tipiche della scrittura in senso stretto lirica"<sup>3</sup>, con un conseguente passaggio, in alcune occasioni, a una poesia "civile", talvolta dichiaratamente *engagée* e calata nelle problematiche del presente, fino a dare l'impressione retinica (perseguita scientemente dal poeta) di essere materiale grezzo e perciò urgente a dirsi, patinato di autenticità. A tal punto che non sarebbe inopportuno il riferimento alla scrittura di poesie dichiaratamente "brutte" di Pasolini, autore tenuto sempre presente e per certi versi affine, da *Trasumanar e organizzar* (1971) in poi. Ma Buffoni non ha mai rinunciato a scandire il suo discorso "andando a capo"<sup>4</sup>, pur perseguendo una rappresentazione realistica, sia pur nella memoria e nella ricostruzione intellettuale, di momenti emblematici della propria esperienza individuale, come anche di microeventi significativi (perché funzionali a raccontare la fisionomia dell'oggi) incastonati in particolari epoche storiche. Perciò, si colloca fuori dall'orbita sia dei coetanei poeti "neometrici" che delle gabbie formali hanno fatto contenitori onnipresenti e deformati, ai fini di una poesia sommamente cerebrale e "introflessa"<sup>5</sup>, sia da coloro che nel

<sup>1</sup> I versi originali, da cui si parafrasa, sono: "La sensazione di non essere più in grado/ Di non sapere più ricordare/ Contemporaneamente/ Tutta la sua esistenza" (*Come un polittico* in *Il profilo del Rosa*, 2000, vv. 7-10). Si prende come testo di riferimento il recente volume di Franco Buffoni, *Poesie 1975-2012*, Mondadori, Milano 2012, su cui mi baso per queste osservazioni metriche.

<sup>2</sup> Franco Buffoni, *Premessa a Songs of Spring- Quaderno di traduzioni*, Marcos y Marcos, Milano 1999, p. 15. Alla lettura del volume si rimanda per l'importanza delle scelte metriche nei testi tradotti, per non tacere delle riprese tematiche evidenti da molti dei poeti tradotti; utile anche il più recente *Quaderno di traduzioni Una piccola tabaccheria* (2012).

<sup>3</sup> Gianluigi Simonetti, *Nuovi modi per andare a capo*, in «Italianistica», 1, 2008, p. 146.

<sup>4</sup> Sull'"andare a capo", inteso come la modalità di scrivere versi nell'epoca postmoderna del declino della poesia, seguiamo ancora Simonetti, op. cit., anche se la sua distinzione fra le due strade della "reazione euforica" e "reazione disforica" alla minorità del genere, pur molto interessante, non riguarda questo intervento. Buffoni, come sarà precisato subito, non si trova in nessuno di questi due fuochi.

<sup>5</sup> Ne sono esempi ormai canonici Patrizia Valduga (che esordisce nel 1982 con *Medicamenta*) e Gabriele Frasca (che appare due anni dopo con la raccolta *Rame*). La loro poesia, pur nello sperimentalismo linguistico e nel sospinto manierismo letterario, si attiene a modelli formali ben definiti dalla tradizione (sonetto, sestina, terzine dantesche, quartine, ecc.) e si attesta su un piano d'espressione che, per sua natura, si colloca al di fuori di qualsiasi narrazione di storie e -più in generale- non si propone mai di uscire dalle proprie monadiche architetture mentali.

secondo Novecento hanno scartato del tutto o quasi una soluzione metrica tradizionale per i propri versi<sup>6</sup>.

Dunque, si tratta di una posizione equidistante e piuttosto variegata al suo interno quella della poesia di Buffoni, sia nella metrica che nei contenuti. Qui emerge il modesto obiettivo del mio intervento, che attraverso l'analisi di poesie scelte nella stratificata produzione dell'autore mira a porre una domanda, più che a garantire certezze scientifiche da cui partire per future analisi più accurate.

Per formulare la questione, mi appoggio a una considerazione di carattere generale -e impressionistico- che mi trovo a condividere, fatta da un romanziere che sul prosimetro, e sulle contaminazioni fra verso e discorso in prosa, sentito talvolta come "deteriore", si è basato molto nella sua prima produzione. Si parla di Walter Siti, che nel romanzo pseudo-autobiografico (o *autofiction*) *Un dolore normale* (1999) affronta la propria inattitudine alla lirica, l'incapacità di vivere l'arte della scrittura in prima persona, e non solo di riflesso in quanto accademico. Siti scrive: La poesia è il luogo in cui la lingua si confessa alla musica: cioè alla matematica, che è corpo e respiro. Puoi barare con le parole, *ma non quando sono in versi*. Se la poesia non viene, non è mancanza d'abilità, è mancanza d'essere: vuol dire che non sei abbastanza innocente, che non abiti dove pretendi d'abitare.<sup>7</sup>

Se la poesia è qui intesa come "canto interiore", lo è soprattutto perché scandita da un linguaggio extra-verbale che ne garantisce un'autenticità intrinseca, ponendola su un piano altro rispetto all'insincerità della prosa, linguaggio più "ordinario". Perciò, di fronte a una poesia apparentemente dimessa, prosastica e infine "poco poetica" come quella recente di Franco Buffoni, la domanda che ci si può porre è: in quali punti, secondo quali modalità, in quali tempi il verso di Buffoni "si confessa alla musica", alla "matematica"? Insomma, dov'è che Buffoni "pretende di abitare"?

\*\*\*

Urge anzitutto una precisazione: la fisionomia descritta sopra nel presentare la domanda è connotativa del poeta Buffoni, ma non costituisce affatto una costante della sua poesia, la quale è sottoposta a una continua mutazione e ripensamento critico, nonostante la continuità filosofica di stampo ateo e razionalista sia indiscussa. Andando a prendere i componimenti più remoti, risalenti agli anni Settanta, possiamo notare l'eccentricità metrico-prosodica del poeta rispetto alle tendenze generali del periodo, ma in una declinazione ben lontana da qualsiasi discorso anche lontanamente prosastico. La plaquette *Nell'acqua degli occhi*, pubblicata in appendice ai *Quaderni della fenice* (Guanda, Milano 1979) rivelava un discorso complessivamente criptico, trincerato dietro un'ironia spesso allusiva alla condizione omosessuale, secondo una modalità espressiva che aveva in sé più di un elemento teatrale (e il teatro ritorna, con declinazioni differenti, anche nella successiva produzione). In una sequenza di versi da *Lord Chatterley* si legge:

Nato tra i denti  
finito male  
già tante volte  
e ritentato  
come coi giorni  
e coi colori  
non garantiva  
se corrompeva  
la prima carta;  
(...)

---

<sup>6</sup> Qui gli esempi sarebbero innumerevoli. Per citare i più importanti, basterebbe osservare la Neoavanguardia e l'accantonamento del "poetese" da parte dei suoi esponenti, ad es. Sanguineti, Balestrini, i versi lunghissimi di Pagliarani, Porta; o anche, per indicare una scelta metrica radicalmente diversa, Amelia Rosselli.

<sup>7</sup> Walter Siti, *Un dolore normale*, Einaudi, Torino 1999, p. 19.

facendo finta di non sapere  
lui non le dava soddisfazione.<sup>8</sup>

Il discorso acquista da subito un ritmo cantilenante e non lo dismette mai, restando “ingabbiato” in una serie di quinari dagli accenti rigidi, vivacizzati da una serie di allitterazioni, assonanze e corrispondenze foniche che intensificano la musica da *carillon* (o da melodramma). Ad esempio: “già tante volte/e ritentato”, “come coi giorni/e coi colori”. Il metro prediletto della raccolta è il quinario “cantato”, sovente in un verso doppio che ne fa un decasillabo, magari talvolta imperfetto ma fortemente ritmato e riconoscibile, come: “Era una cosa così stabilita/la messa in piega del giorno prima/che quasi una volta voleva dire”<sup>9</sup>. Quasi assente il verso narrativo per eccellenza, l’endecasillabo, utile per dare un *incipit* preciso e, mi sembra, di tono neutro rispetto ai falsetti della media dei versi di NAO, come ad esempio in *Il postdatato risolto*, dove una situazione allusiva di vergogna sessuale è introdotta da due endecasillabi regolari: “Da quando aveva smesso di dormire/curava di variare i percorsi”, il secondo con dialefe fra 7° e 8° sillaba. O anche in *Per tutti i Walter*, dove il distico di endecasillabi introduttivo (alla storia di una scoperta -e tragica- condizione omosessuale) è “mascherato” dalla propria prosaicità, e da precise scelte prosodiche: “Era Walter nel quarantanove/in seconda geometri di Asti”<sup>10</sup>. Queste eccezioni sono molto importanti e, nonostante la loro esiguità, costituiscono un tratto che diverrà costante nella più matura poesia di Buffoni: la capacità di adattare il metro a seconda dell’esigenza narrativa del momento, unita al peculiare talento del poeta di introdurre, o concludere, le proprie “storie” imprimendo un’accelerazione, un rallentamento o una “neutralizzazione” del tono complessivo. Tenuto presente ciò, è innegabile che “il ritmo cantilenante dei testi sembra disinnescare il loro contenuto”<sup>11</sup>, nella continua (nel senso di “senza soluzione di continuità”) scansione di versi brevi e cantabili; essi sono talvolta ripartiti in strofette fisse, come in *Paolo e il mago* con tre strofe da, grosso modo, tre quinari e una chiusa ternaria, talaltra concentrati in componimenti brevi e non ripartiti che rimandano soprattutto alla forma epigrammatica, come in *Campo San Zulian* o in *La recensione*, intessuta di settenari e di una rete di rime facili e assonanze in fine di verso.

Quasi una reazione metrica al ritmo cantabile di NAO è il primo libro autonomo di Buffoni, *I tre desideri* (San Marco dei Giustiniani, Genova 1984). Il testo si presenta ricco di stratificazioni sia nel dettato che nell’andamento, se prendiamo versi dal componimento di avvio, *Il lancio* (vv.1-4):

Ogni inizio è sempre difficile: suonano i violoncelli.

Ma non è il primo lancio che spaventa:

La morte di certe forme risolte

In bilico come incertezze fra gli alberi.<sup>12</sup>

Se in precedenza il verso più lungo era l’endecasillabo, molto raro e per lo più in posizione di avvio, Buffoni adotta di preferenza in *TD* un endecasillabo “fluido” che molto deve alle tendenze

<sup>8</sup> Franco Buffoni, *Lord Chatterley, Nell’acqua degli occhi (NAO)*, vv. 1-6, 14-15

<sup>9</sup> Idem, *Ma erano evviva le scelte*, NAO, vv. 1-3. Seppure ritmicamente siano tutti decasillabi con *ictus* fisso sulla 4° sillaba, i *cola* possono essere scomposti così: 5+6/5+5/6+5/. Una scelta analoga in una poesia “in costume”, *Olivier Cromwell sale a Segesta* (“cantata” sin dal titolo), dove l’andamento 5+5 è vivacizzato, solo a una prima occhiata, da soluzioni grafiche e “a capo” strategici.

<sup>10</sup> Ritengo che il primo verso sia interpretabile, con una dieresi, come endecasillabo, in quanto caso non isolato a quest’altezza cronologica. Ad esempio, nella già citata *Lord Chatterley* si legge “ma ritentava/spirituale/pazientava” (vv. 11-13, dieresi evidenziata da me). Ma, con uno scarto in avanti, si pensi a un componimento di *Noi e loro* (2008), in cui Buffoni ricorda ironicamente un suo distico di settenari giovanile (del ’78) che fa: “Ora che abbiamo un papa/eterosessuale”.

<sup>11</sup> Massimo Gezzi, *Introduzione* a Franco Buffoni, *Poesie*, cit., p. VI.

<sup>12</sup> A margine, si può notare che da questa raccolta Buffoni sceglie di iniziare ogni verso con la maiuscola, scelta cui è rimasto fedele sino ad oggi. Per ragioni formali (il riferimento a Leopardi, poeta amato, è d’obbligo) e, probabilmente, per la volontà di dare un valore compiuto e a se stante a ogni verso, senza ribassarlo con le minuscole, oltre che con l’ironia e la cantilena.

anisosillabiche già presenti nella prima metà del Novecento<sup>13</sup>. Accanto ad esso, compare il verso lungo, come al v.1, scomponibile in due tronconi dall'andamento dattilico a causa della presenza di due sdruciole; essa conferisce nei versi lunghi un aspetto da metrica barbara e serve, a quest'altezza, a dare l'effetto narrativo che nella produzione più recente viene reso di preferenza da versi più brevi e canonici. In parallelo, si abbassa il grado di ironia e mascheramento che contraddistingueva la precedente *plaque*, e non a caso la misura breve serve per aprire un componimento (così il senario "Ancor vivo il corpo" in *L'antinomia del mentitore* e in *Essere raggiunti*, o il settenario in *Spring has sprung out*), o per scandire un discorso meno divertito, magari attento a fatti di cronaca: è quanto accade in *Il passo della Rossa*, tutta giocata sui ritmi di un novenario "pascoliano" rigido (non a caso, Pascoli da lunghi anni è autore amato e studiato da Buffoni). Tuttavia, la misura dei singoli componimenti è ancora breve, fissa su una vocazione epigrammatica che prepondera nella raccolta e limita il racconto autobiografico, caratteristico delle raccolte degli anni Novanta; e tale rimane anche nelle raccolte immediatamente successive, che recuperano in parte liriche risalenti agli anni 1976-79, cioè *Quaranta a quindici* (Crocetti, Milano 1987) e *Scuola di Atene* (L'Arzanà, Torino 1991)<sup>14</sup>.

È a partire da *Suora carmelitana e altri racconti in versi* (1997), lo si evince fin dal titolo, che la poetica di Buffoni svolta di netto e la poesia "non serve più da schermo o da maschera, ma da impulso allo scavo nella memoria individuale e alla sua trasposizione sulla pagina"<sup>15</sup>. Non vi sono più nella raccolta quadretti storici o lirici, episodi allusivi e "a chiave", tutti limati e custoditi nel breve giro di una decina di versi circa, come in precedenza era la norma, bensì avviene l'opposto. Al contrario, in *SC*, e sempre di più da quella data in poi, frammenti di autobiografia (la prima comunione, la visita a una zia suora, un cinema teatro di incontri clandestini fra omosessuali) vengono raccontati e analizzati con un'inquieta mobilità di lingua e di pensiero, secondo una costante "esigenza di attraversamento e spostamento"<sup>16</sup>. Il dettato poetico, posta la continuità "movimentata" che viene a caratterizzare la poesia buffoniana, trova la sua realizzazione in una tecnica che può essere definita "di accumulo", in cui, come ha scritto Roberto Cescon, "la dimensione poetica si allarga grazie a brevi testi giustapposti e connessi mediante rapporti isotopici"<sup>17</sup>. C'è quindi la comparsa di veri e propri poemetti (*Suora carmelitana*, *Aeroporto contadino*, *Spiga di grano matto*, *Pelle intrecciata di verde* -addirittura diviso in due ampie sezioni), con una nuova ripartizione in strofe su base tematica. Il racconto procede fluido e scarta la via della versificazione breve e spezzettata, tranne che in alcuni momenti di particolare *pathos* o nelle chiuse:

C'era ancora abbastanza prato  
Per la neve lì davanti  
Piccozze brune rododendri.  
Aveva buchi nei polmoni  
E il fiato  
Veniva come ghiaccio  
Per lago d'acqua che tramonta.

<sup>13</sup> Si rimanda a riguardo a Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2010, part. ai paragrafi *Endecasillabi ipermetri e ipometri* e *Endecasillabi postmoderni?*, pp. 225-233. La tesi di fondo degli autori si attaglia al verso di Buffoni, non solo limitatamente a questa fase: "Si potrebbe azzardare quest'ipotesi: vale a dire che, fuori da poetiche neometriche in accezione forte (capaci di recuperare integralmente le norme tradizionali), l'odierna percezione dell'endecasillabo comporta una sua valorizzazione anche visiva, e che questa autorizza una gestione sillabicamente elastica (dalle nove-dieci alle quattordici sillabe).

<sup>14</sup> La sbrigitività nel trattare alcune fasi della poesia di Buffoni è giustificata, si fa per dire, dalla minore rilevanza metrica ai fini di questo discorso, e non da una minore innovazione stilistica, efficacia comunicativa, bellezza.

<sup>15</sup> Massimo Gezzi, intr. cit., p. XIII.

<sup>16</sup> La definizione è di Andrea Inglese, *L'identità inquieta di Franco Buffoni*, in appendice a Roberto Cescon, *Il politico della memoria*, Pieraldo Editore, Roma 2005, p. 143.

<sup>17</sup> Roberto Cescon, *Il politico della memoria- Studio sulla poesia di Franco Buffoni*, cit., p. 72 (e seguenti).

Timor di Dio non farmi respirare  
più.<sup>18</sup>

Immediato balza agli occhi, nel presentare le vicende angoscianti di una ragazza alle prime esperienze sessuali, proprio il penultimo verso, sostenuto e affannato proprio nella sua forma inconsapevolmente datata (“Timor di Dio”), spezzato nel ritmo dal monosillabo “più”, che insinua la preghiera della morte per eccesso di vergogna. Altrove, le strofe brevi costituiscono veri e propri incisi parentetici di riflessione divertita, marcati da una presenza maggiore di allitterazioni, rime interne e versi sdrucchioli in sequenza. Se si prende la *Parte II* di *Pelle intrecciata di verde*, abbiamo un verso incipitario di passo lungo (8+8, accenti su 2° e 7°), contraddistinto da un’attenzione alla musicalità del verso, data soprattutto dalle figure retoriche “del suono” che si evidenziano:

Il gemito si fa **toro** nell’**attimo** della pausa  
Uguale per **minuto**  
Verso il liquido rosa **astuto**  
A non doverla sciup**are**  
A vogarci **lento**  
Voglia di ripassare fino a lucid**are**  
Tutto screpolato **dentro**.<sup>19</sup>

E poco dopo, nella misura endecasillabica, sempre con una serie di iterazioni foniche, assonanze e allitterazioni:

(Sarebbe stato un attimo di **seta**  
Le guglie da lontano le **vetrate**,  
Quella cerimonia **rituale**  
Che l’operato presiedeva).

Spago come anguilla a strangolare  
Oca trachea tagliata dei colori

(Io per me **voglio** la **foglia**  
E sopra il **vento** un non **vero**  
**Momento** da **pensare**)

Fu quando la strada si rivestì in silenzio  
E **pazientemente** uscì.

(Barcamen**armela**  
Come la prima volta che scrissi  
Domodossola)<sup>20</sup>

Come si nota, ed è dato ormai chiaro dopo la lettura di alcuni esempi della produzione buffoniana, il verso segue fedele e senza particolari inarcamenti il periodo, spezzandolo in proposizioni regolari e previste: l’*enjambement* è quasi del tutto assente nelle liriche di Buffoni<sup>21</sup>, per una precisa ragione “conoscitiva” prima che metrica. L’occhio del poeta, che osserva insieme ciò che ha davanti nel

---

<sup>18</sup> Ultima strofa di *Spiga di grano matto*.

<sup>19</sup> *Pelle intrecciata di verde*- *Parte II*, vv. 1-7.

<sup>20</sup> Idem, vv. 40-58.

<sup>21</sup> Ne sono indicati alcuni da Roberto Cescon, *op. cit.*, pp. 79-86 (par. IV. *La metrica*), ma nel complesso sono una porzione minima rispetto alla modalità compositiva usuale di Buffoni.



presente e ciò che egli richiama alla memoria, cerca una distanza riflessiva dalle cose, le quali a loro volta non gli arrivano davanti con violenza, con evidenti scarti ottici o rotture brutali nella maglia del ricordo. Si ha anzi la percezione che Buffoni intenda esprimere in primo luogo la progressione lenta di ogni fenomeno che descrive, l'angosciante sedimentarsi (o, al contrario, la sparizione progressiva). Lo fa tramite un verso che, una volta dismessa la maschera della cantilena, non è quasi mai un segmento frenetico e labile, ma possiede una sua propria, lenta misura; e non è, d'altra parte, neppure il verso-frase tipico di Franco Fortini, o di un certo Giudici (in *La vita in versi*- 1965, ad esempio)<sup>22</sup>. C'è una poesia in *Il profilo del Rosa* (Mondadori, Milano 2000), intitolata *Come un polittico*, che probabilmente è la più nota e fra le più apprezzate di Buffoni<sup>23</sup>; il breve componimento di 21 versi costruisce la sua stessa forma sulla tecnica dell'accumulo "monocromo" (per usare una licenza poetica rubata all'autore) e progressivo, dando al lettore l'impressione, a una seconda o terza lettura, di accostarsi a una riproduzione su carta del polittico che si va descrivendo:

<i>Come un polittico che si apre</i>	10
<i>E dentro c'è la storia</i>	7
<i>Ma si apre ogni tanto</i>	
<i>Solo nelle occasioni,</i>	
<i>Fuori invece è monocromo</i>	7sdr
<i>Grigio per tutti i giorni,</i>	
<i>La sensazione di non essere più in grado,</i>	13 (5+8?)
<i>Di non sapere più ricordare</i>	10 (5+5)
<i>Contemporaneamente</i>	7
<i>Tutta la sua esistenza,</i>	
<i>Come la storia che c'è dentro il polittico</i>	12sdr (accenti su 1-4-8-9)
<i>E non si vede,</i>	
<i>Gli dava l'affanno del non-essere stato</i>	13 (6+7)
<i>Quando invece sapeva era stato</i>	11
<i>Del non avere letto o mai avuto.</i>	
<i>La sensazione insomma di star per cominciare</i>	14 (7+7)
<i>A non ricordare più tutto come prima,</i>	13 (6+7)
<i>Mentre il vento capriccioso</i>	8 (ottonario con accenti 1-3-5-7)
<i>Corteggiava come amante</i>	
<i>I pioppi giovani</i>	5sdr
<i>Fino a farli fremere.</i> <sup>24</sup>	6sdr

Versi canonici e anisosillabici si alternano con naturalezza, fino alla chiusa in cui l'incertezza della memoria del poeta è intensificata da un'immagine di sensualità tremolante, ancor più per l'effetto del breve distico sdrucchiolo. Ma è per lo più costante la variazione del metro a seconda del tono che Buffoni decide di adottare, descrittivo (di preferenza il settenario), sostenuto (endecasillabo) o esplicativo-didattico (due alessandrini, il primo solo richiamato dalla struttura 6+7). Il tutto leggermente marcato da poche rime identiche ("Gli dava l'affanno del non-essere stato/Quando invece sapeva che era stato"), assonanze ("occasioni"- "giorni"), ripetizioni omofone di forme verbali all'infinito ("essere", "sapere", "ricordare", "cominciare", "fremere"), che accentuano la fissità del momento di apertura e meditazione sul polittico della memoria. Su questa strada si muovono i componimenti delle cinque sezioni del libro, di lunghezza variabile attorno ai 10-15 versi e intervallati da asterischi, mentre la pratica del poemetto, preferita nei "racconti" di *Suora carmelitana*, non trova più spazio. La passione per una versificazione breve, carsica nella

<sup>22</sup> Tranne sparute eccezioni: una, particolarmente significativa a mio giudizio, sarà segnalata più avanti.

<sup>23</sup> Va menzionata almeno la lettura di Guido Mazzoni, *Sul Profilo del Rosa*, in appendice a Roberto Cescon, *Il polittico della memoria*, cit., pp. 135-141.

<sup>24</sup> Franco Buffoni, *Come un polittico* in *Il profilo del Rosa*.

produzione buffoniana, riemerge in microsequenze, non più lunghe di 4-5 versi, spesso in posizione introduttiva o di “scioglimento” della vicenda; in modo uguale e contrario, versi “anormalmente” lunghi possono essere impiegati per creare un particolare stato di tensione, o per dispiegare una parlata troppo ampia, ansiosa di dire (è il caso della sezione *L’andare rabbioso*, incentrata sull’adolescenza). Per verifiche testuali della versificazione breve, si potrebbe citare, a conclusione della prima sezione *Nella casa riaperta*, la lirica conclusiva, in cui l’io presente si rivolge a un’immagine di se stesso da bambino nel desiderio impossibile di instillargli la consapevolezza felice della propria integrale “diversità”:

Vorrei dirgli, lasciali perdere	9 (4+5sdr)
Con i loro bersagli da colpire,	11
Tornatene tranquillo ai tuoi disegni	11
Alle cartine da finire,	9 (5+4)
Vincerai tu. Dovrai patire. <sup>25</sup>	9 (5tr+5)

Buffoni segue qui una partitura fatta di versi spezzati, di estrema efficacia per creare una *climax* ascendente che vede al suo punto d’arrivo insieme il risultato e la condizione del proprio essere diversi, sottolineata dalla rima in *-ire* e da una rima più piccola, chiusa nello stesso verso (“Vincerai tu. Dovrai patire”). A differenza che in passato, dove si incontravano frequenti decasillabi ricavati da una somma di quinari dagli accenti fissi, qui abbiamo una serie di combinazioni dove versi quaternari e quinari (sdruciolli, tronchi o piani) s’incrociano in tre declinazioni: dopo il primo sdruciollo e i due endecasillabi *a maggiore*, a ribadire in un distico la separazione delle attività del gruppo (intrinsecamente violento) da quelle del singolo (le divagazioni inoffensive della creazione artistica), gli ultimi due versi presentano una struttura interna che si potrebbe definire, forzando un po’, chiasmica, e che indubbiamente conferisce un effetto martellante alla predizione esortativa dell’io presente. Viceversa, per quanto riguarda i versi lunghi si possono citare *en passant* molti componimenti dalla sezione *L’andare rabbioso*, come già detto; in questa sezione non è infrequente trovare versi derivati dalla somma di novenari e ottonari, vuoi per il racconto distante e sgomento di una situazione che torna spesso in Buffoni, ossia il suicidio di un ragazzo “diverso” e quindi debole (“Pendeva lisciati i capelli dal gancio del lucernario/Cadenti i capelli sul naso le mani a pugno serrate/Non si vedeva la cinghia gli occhiali rotti per terra”, la cesura cade dopo la nona sillaba, o dopo l’ottava nel terzo verso), vuoi per un whitmaniano senso di libertà e malcelato amore per l’esistente (“Una piramide nei giorni in cui la fattoria/Diventa irraggiungibile. Dovere tutto a qualcuno/Oppure niente a nessuno, tale e quale un cane/Che si finge un segnale per seguirti davvero”, in cui la composizione dei singoli versi è 9+7, 8+8, 8+7, 7+7)<sup>26</sup>. Quando non è compreso fra questi due estremi, il verso di Buffoni oscilla in questa fase entro una misura compresa fra il senario e il tredecasillabo, avendo cura di non applicare troppe volte di fila lo stesso modello onde evitare la monotonia. Perciò, per dire, compone le liriche della sezione *Le radici piantate*, per lo più a strofa unica, alternando versi più brevi (come i settenari, con cui spesso conclude il periodo) ai versi più canonici come l’endecasillabo, di cui già s’è detto; talvolta, e questo è più interessante, il verso per definizione “lirico” e sostenuto della poesia italiana si adatta a un contesto decisamente deterioro, come nella descrizione che si riporta, delimitata da due decasillabi (il secondo di antica memoria, 5+5):

Il momento in cui vola più forte  
 Si è già data la spinta ha le ali chiuse  
 Come un piccolo **pugno** che sorvola  
 È una carcassa un topo il **sasso scuro**  
 Di un **ragazzo compatto**.

<sup>25</sup> Franco Buffoni, *Vorrei parlare a questa mia foto ...* in *Il profilo del Rosa*.

<sup>26</sup> Dal componimento *Un punto di partenza per osservare le stelle* in *Il Profilo del Rosa*.

È allora che la rondine sfracella  
A **pugno chiuso**, un topo d'aria.<sup>27</sup>

O ancora, si prenda una delle poesie celebri di Buffoni, quella sul ritrovamento dell'uomo preistorico di Similaun, interpretato come proto-perseguitato omosessuale e primo tratto di un *fil rouge* che attraversa secoli di discriminazione. Il tono ponderato e serio è dato da una serie quasi ininterrotta di endecasillabi dal ritmo variabile, sicché non è presente alcun effetto "cantato"; gli stessi endecasillabi vengono poi più o meno allungati da particelle preposizionali, congiunzioni, articoli, che "raffreddano" la solennità complessiva, fino alla conclusione. Si legge:

Dopo cinquanta secoli di quiete	11
Nella ghiacciaia di Similaun	10 (5+5)
Di te si studia il messaggio genetico	11 sdr (2°-4°-7°, <i>a minore</i> )
E si analizzano i resti dei vestiti,	12 (ritmo di 11 sillabo <i>a maggiore</i> )
Quattro pelli imbottite di erbe	10
Che stringevi alla trachea nella tormenta.	12 (ritmo di 11 sillabo <i>a maggiore</i> )
Eri bruno, cominciavi a soffrire	11 (1°-3°-7°)
Di un principio di artrosi	7
Nel tremiladuecento avanti Cristo	11 ( <i>a maggiore</i> )
Avevi trentacinque anni.	9
Vorrei salvarti in tenda	7
Regalarti un po' di caldo	8 (ritmo trocaico)
E tè e biscotti.	5

Dicono che forse eri bandito	10
E a Monaco si lavora	8
Sui parassiti che ti portavi addosso	12 (ritmo di 11 sillabo <i>a maggiore</i> )
E che nel retto ritenevi sperma:	11 ( <i>a maggiore</i> )
(...)	
Ti rivedo col triangolo rosa	11 (3°, 7°)
Dietro il filo spinato. <sup>28</sup>	7

Il ricorrere frequente degli endecasillabi è ribadito nella conclusione provvisoria, in quello che mi sembra l'*ictus* del discorso ("Sui parassiti che ti portavi addosso/E che nel retto ritenevi sperma") da due endecasillabi, uno celato e un altro assolutamente regolare, sottolineato dall'allitterazione delle *r*, che contrasta con il tema in un certo qual modo "scandaloso" della scoperta. Alla conclusione viene affidato un distico endecasillabo (reso anomalo dalla proparossitona di "triangolo") + settenario, scelta peraltro non infrequente nelle chiuse di Buffoni, memore forse, riteniamo, della canzone leopardiana e del suo andamento sommesso ma carico di slancio vitale e civile. E a Leopardi, non a caso, si rifà esplicitamente in una poesia successiva, risalente al 2000 e pubblicata nel volume *Roma* (2009), con una poesia che avvia la sezione tematica *In quell'angusto regno del silenzio*; in essa, come è stato giustamente notato, "il profilo visivo dei versi nonché il loro contenuto alludono alla struttura della *canzone libera* leopardiana, alla canonica alternanza di endecasillabi e settenari irregolarmente rimati"<sup>29</sup> e la presenza, già notata di continuo, di versi come

<sup>27</sup> Si segnalano, oltre al settenario regolare "Di un ragazzo compatto", anche i fenomeni di assonanze interne dei versi, per rimarcare la tessitura fonica sempre raffinata di Buffoni.

<sup>28</sup> Primo componimento della sezione *Naturam expellas furca*. Per brevità, ho scorciato i primi tre versi e altri tre ove indicato dalla parentesi tonda.

<sup>29</sup> Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, op. cit., p. 39. La poesia cui ci si riferisce inizia con i versi: "Ho pensato a te, contino Giacomo, vedendo/Su una rivista patinata/Le foto degli scavi in Siria a Uriksh./A te e ai tuoi imperi e ai popoli dell'Asia/Quando intuivi immensamente lunga/La storia dell'umanità./Altro che i Greci il popolo giovane di Hegel/O il mondo solo di quattromila anni della Bibbia/credendo di dir tanto fino a ieri".

il tredecasillabo o il novenario atipico (dato da unione di quinario e quaternario, non “pascoliano”) è spiegata secondo “una logica di attese e frustrazioni certamente voluta”<sup>30</sup>.

Su questa strada metrica ormai ben definita Buffoni si muove anche nei due libri successivi, che potrebbero a mio avviso inserirsi nel solco di una “continuità romanzesca” e allacciare almeno un importante collegamento intertestuale. All’autobiografia per lampi ragionati di *Il profilo del Rosa*, difatti, succede *Theios* (2001); il breve volume potrebbe essere interpretato come una singolare biografia derivante da un impasto di parenesi alla gioventù, discorso paideutico (memore della lezione dei classici greco-latini) e racconto autoanalitico, in cui il poeta tratta degli *sparsa fragmenta* del suo animo riflettendosi nella vicenda del nipote che cresce<sup>31</sup>. Conforme alla spinta esortativa o paideutica che anima molti dei componimenti di *Theios*, mai oltrepassanti la ventina di versi, è proprio l’attacco di alcune singole poesie, che spesso coincide con il verso più lungo. Così avviene in “Il fuoco su di te piccolo bambino” (6+6) o in “Compiuto il doveroso atto di volgersi” (7+6), in “Comportati bene, come il sole stamattina” (6+8) o nella constatazione secca, ancora una volta, della propria “esclusione” discriminatoria, in “Non credo ci lasceranno mai cercare insieme” (8+6), fino al massimo di lunghezza “E posso persino pensarti senza che tu te ne accorga” (9+8). Altrove, il verso lungo iniziale serve a circostanziare narrativamente la lirica nello spazio o nel tempo, ch  il primo passo obbligato del discorso di *Theios*   far comprendere al lettore di *quale* Stefano si stia parlando: “Spigano i ragazzi a questa et  si allungano” (6+7sdr), “La peluria va infittendosi, le guance” (dodecasillabo in cui non metterei cesura), “Quel momento in cui il corpo umano maschile” (tredecasillabo, idem come sopra), “Che imbarazzo vederti crescere ancora” (7+5, evitando con cura, si noti, la strada dell’endecasillabo, che sarebbe stato possibile invertendo le ultime due parole), “Mentre d’acqua pulitissima i capelli gocciolano” (verso quasi virtuosistico, e oserei dire sinestetico, nella sua struttura 8sdr+6bisdr). In un bilanciamento ideale dell’*incipit* dall’ampio respiro, spesso la singola lirica si conclude *in minore* con un verso breve, sia esso un ternario (di sapore ironico come “Coda bella”, “Gusto menta”, “Militare”), quinario (“Anch’io crescevo”), un senario (crepuscolare come “Frusciando ingiallisce”, sperimentale, con il suo anglicismo, come “Puzzle di bugie” o dichiaratamente di maniera come nel calco pascoliano “Sul far della sera”) o un pi  classico settenario, memore di soluzioni precedenti e adottato per espressioni pi  alte e commosse (“Lo stelo ancora volto”, “Chi ti accarezza muore”, “E mi avresti abbracciato”, “Metter  i primi denti”<sup>32</sup>).

Sul versante opposto, *Guerra* (2005) scaturisce dalla lenta e sedimentaria ricostruzione della biografia del padre di Franco Buffoni, nell’intervallo ignoto della sua deportazione in un campo di concentramento tedesco nella Seconda Guerra Mondiale. Dopo aver esaurito la narrazione delle vicende paterne, che occupano in realt  solo una delle molte sezioni del libro (dalla mole inedita per una raccolta di liriche), Buffoni sceglie la strada di una rappresentazione sostanzialmente polifonica, e dunque polimetrica. Scegliendo di “rivivere quegli eventi in prima persona e di estendere la riflessione anche ad altri periodi storici”<sup>33</sup>, Buffoni raffigura le atrocit  della storia e della natura con uno spirito di osservazione mai disgiunto dalla capacit  di sgomentare il lettore grazie a scelti accorgimenti metrici. Se limitiamo enormemente il campo, fermo restando che la molteplicit  di metri e ritmi   ancora maggiore che nelle precedenti opere, si pu  notare il ritmo concitato del verso breve, adottato nella descrizione degli attimi in cui l’oscenit  della violenza si manifesta:

Nuca di vescovo anziano  
Alla stanga inginocchiato

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Da ricordare che il fenomeno di “rispecchiamento” nel nipote Stefano non   una novit ; un importante precedente nel citato poemetto *Suora carmelitana*, in *Suora carmelitana e altri racconti in versi* (1997).

<sup>32</sup> Quest’ultimo   verso nodale in quanto, posto quasi alla fine del libro, parla in prospettiva futura del figlio di Stefano, cui il poeta si rivolgeva nella dedica iniziale di *Theios*: *A Stefano a quei suoi/Dentini appena incominciati*.

<sup>33</sup> Notazione di Massimo Gezzi, *Introduzione*, cit., p. XX.

Ferrato come un cavallo  
 Prima di essere sgozzato.  
 A sassate e con le fionde  
 Erano i curdi contro gli armeni in fuga  
 A procedere alla spoliazione  
 Dopo i massacri turchi.<sup>34</sup>

Il ritmo serrato dei primi quattro ottonari, con accento fisso di 4° e mobile sulle prime tre sillabe (a evitare la cantilena), viene rovesciato pur nel rispetto del metro con il successivo ottonario “chiabreriano”, che serve a distogliere gli occhi dall’esecuzione e a cambiare scenario con un “allargamento di campo” sulla Storia, come sottolineato dalla combinazione endecasillabo+settenario. O ancora, con un leggero aumento di sfumature da verso a verso, la descrizione *in crescendo* di una delle procedure più odiose e sgradevoli riservate ai prigionieri che arrivavano nei campi di concentramento:

Se le asole potessero parlare	11
Se la carta giapponese	8
A eliminare le impurità	5+5tr
Restate nel marmo	6
Dicesse la luce	
Che l’oro riacquista	
Una volta strappato	7
Dalla gengiva al dente. <sup>35</sup>	7

Contigua alla violenza storica, descritta con una tavolozza ampia e molto inclusiva, è la violenza naturale, che trova ampio spazio nella trattazione buffoniana e anzi si pone, nello sguardo ateo e scientifico del poeta, nella stessa orbita, perché “una radice del male/È zoologica”<sup>36</sup>. Affianco ad una misura breve che, parallelamente alle liriche di ambiente “umano” trattate qui sopra, descrive con ritmo serrato la nascita del male nell’essere vivente, e ne sottolinea così il medesimo ceppo<sup>37</sup>, c’è una misura molto estesa. Non si tratta però di un verso lungo simile a quello visto finora, risultante dalla somma di due metri “classici”, bensì di un vero e proprio verso senza prosodia.

In Patagonia i leoni marini	11
Due mesi all’anno stanno sulle spiagge,	11
Le leonesse partoriscono.	8sdr
I leoni pesano circa quattrocento chili,	
Le leonesse cento. Questo rende impossibile ogni lotta.	
Pochi giorni dopo il parto a cui assisto in differita,	
Mentre ancora allatta, una leonessa	11 (con dialefe dopo “allatta”)
Viene concupita da un leone <i>autre</i>	
(...)	

<sup>34</sup> Dalla sezione *Dio con loro*, incentrata sulle guerre di religione. Ma si potrebbe prendere anche, nella sezione *Per il potere di sciogliere e legare*, una poesia che recita: “Quando è supino/Giù legato a terra/Vede solo gli stivali/Che gli girano attorno/Gli vengono vicino./Un giro in più alle cordicelle./Entrano gli altri due .../Non si riprende subito”.

<sup>35</sup> Dalla sezione *Torture al foglio*, sui campi di concentramento nazisti.

<sup>36</sup> Dal componimento *In Patagonia i leoni marini*, nella sezione *Se mangiano carne*.

<sup>37</sup> Si può citare la poesia che dà il titolo alla sezione: “Se mangiano carne/Le tartarughine/Diventano cattive/Diventano carnivore./Le vedi che scattano/Dal fondo del giardino/Se gliela metti lì/Sulla piastrella invece della/Fettina di banana/Della lattughina”. Superfluo sottolineare la costante attenzione fonica, con una sequenza intrecciata di assonanze, consonanze, rime interne e in fine di verso; in un altro caso arriva a diventare uno scioglilingua martellante per eccesso di allitterazioni in dentale: “Il male che accade/Al ratto di una certa tribù/Se introdotto nel territorio/Di un’altra tribù di ratti”.



E separata dal piccolo, che a sua volta diviene  
 Oggetto di attenzione di un altro leone.  
 Qui la scena si sdoppia sulla riva, 11  
 Da una parte la leonessa, trattenuta a forza  
 Dal primo dei leoni, dall'altra il piccolo  
 In balia del secondo che lo sbatacchia come vuole.  
 A quell'età -commenta il giornalista- 11  
 È facile che un giovane leone  
 Scambi il piccolo per femmina.  
 Un paio d'ore dopo il piccolo è esanime.

Con il verso-prosa che non si riesce a leggere prosodicamente, Buffoni parla con distacco straniato ("in differita") e perciò ancor più raggelante della "radice zoologica del male", descrivendo con taglio documentaristico (e la voce di un giornalista a un certo punto raddoppia quella del poeta) un'anomala scena di accoppiamento; agli endecasillabi sono riservate le frasi di introduzione e di commento, di distanziamento zoologico dalla brutalità del fatto. Come se il verso regolare diventasse una difesa di fronte alla resa scientifica di un'etologia definita, in fine di lirica, "agghiacciante".

Esigenze di comunicazione politica immediata e di urgenza espressiva aumentano negli ultimi libri di Buffoni, e perseguono spesso dei versi, mutuando un'espressione pasoliniana, "brutti e provocatori", che siano in una forma breve o impaginati in un racconto lungo attraverso i decenni. È questo il caso di un ragionamento in versi diviso in tre strofe grosso modo di uguale misura, in cui racconto e meditazione ironica, macrostoria e microstoria si avvicinano (e in un caso s'intrecciano) intorno all'elezione degli ultimi quattro Vescovi di Roma; la riflessione si fa aspra man mano che ci si avvicina all'oggi, in una perdurante mancanza di musicalità, fatta eccezione la citazione da un proprio distico passato, che riprende ironicamente il tono cantabile dei versi del primo Buffoni<sup>38</sup>. Al discorso pieno di disappunto per l'elezione di Benedetto XVI (distintosi per omofobia sin da cardinale) segue un ennesimo, conclusivo epigramma "informale", sostenuto da tre decasillabi non ritmati, da due coppie di novenari "deboli" in punti strategici (il centro e la fine), di cui la seconda assonanzata, e da un endecasillabo solo "presunto". Il resto della poesia è volutamente prosastico (in particolare al verso 6, fulcro constativo dell'insieme); quasi che, nel parlare di temi di tale serietà, Buffoni avverta la "musica" della poesia come un canto inopportuno più adatto all'ambito erotico, alla digressione artistica o alla *ekphrasis*<sup>39</sup>. Si legge:

Una lunga sfilata di monti 10  
 Mi separa dai diritti 8  
 Pensavo l'altro giorno osservando  
 Il lago maggiore e le Alpi  
 Nel volo tra Roma e Parigi

<sup>38</sup> Il già citato distico: "Ora che abbiamo un papa/eterosessuale".

<sup>39</sup> Si rileva in *Noi e loro* (2008) e ancor più in *Roma* (2009) una notevole presenza di componimenti tutti in settenari o ottonari ritmati, o anche in strofette tematiche e divaganti di massimo una decina di versi. A ben vedere, questo riporta Buffoni alle sue origini di canzonettista "in maschera", discendente dal melodramma; a differenza di allora, però, il racconto di storie d'amore e l'osservazione divertita delle vite degli altri (compiuta con un approccio molto "da studioso" e culturale) vengono espresse in prima persona. L'impostazione teatrale è evidente nella messinscena della folla di personaggi in *Noi e loro*, ma ancor più nel tratteggio della città di *Roma*, sottolineata da un componimento metapoetico come *Chissà perché doveva essere un dramma* (tutto giocato sull'endecasillabo). Ha scritto appropriatamente Gianluigi Simonetti: "Roma qui non è solo un modellino del *reale*, ma spesso il suo contrario: una immensa messa in scena, un macchinario barocco, una *gran quadreria*. Tutta la raccolta è attraversata da un dialogo incessante con l'architettura, la pittura, l'archeologia, la storia: ed è uno dei fattori di unità tematica e quasi scenografica del libro -unità non monolitica, ma fatta di strati sovrapposti, come la città stessa di cui il libro parla" (*Paragrafi su Franco Buffoni*, Roma, reperito su [www.francobuffoni.it](http://www.francobuffoni.it)).

(Dove dal 1966 un single può adottare un minore).

Da Barcellona a Berlino oggi in Europa

12 (end. presunto)

Ovunque mi sento rispettato

Tranne che tra Roma e Milano

9

Dove abito e sono nato.

9

\*\*\*

Una panoramica esauriente sulle scelte metriche, ritmiche e prosodiche nella poesia di Franco Buffoni non era l'intento di questo breve articolo, né una possibilità, in tutta franchezza, nelle corde di chi scrive. Si è proceduto per campionature brevi e diseguali (fermo restando che si pesca in un mare assai ricco di versi, e molto arduo da perlustrare per intero), a seconda dei casi soffermandosi su quanto è apparso rilevante e, soprattutto, indicativo di tendenze frequenti e ripetute lungo tutto il discorso poetico di Buffoni, e lasciando da parte il ritorno significativo (illustrato in nota) della misura breve e cantabile negli ultimi due libri del poeta.

Eppure, esaurite le possibili considerazioni preliminari sarebbe opportuno, se non si è riuscito a elaborare un'analisi valida, corretta o almeno passabile, tentare di rispondere alla domanda posta all'inizio: dove si colloca la poesia di Buffoni? Dove "pretende di abitare" la sua scrittura in versi, così posata e discreta, priva di slanci irrazionali, reti metaforiche o altre strategie del discorso poetico cui, magari, un lettore contemporaneo è più abituato? Come si è visto, da un'iniziale stasi su atteggiamenti manieristici e versetti "cantati", pur nella sostanziale e permanente "disperazione/calma, senza sgomento"<sup>40</sup>, l'evoluzione poetica di Buffoni è stata lunga, mai fatta di strappi o rovesciamenti stilistici; il che testimonia la ponderosità di un tale mutamento, il tentativo di trovare una strada in bilico fra verso libero e verso della tradizione, utilizzando l'uno o l'altro (con forti variazioni sul tema) a seconda dell'esigenza affabulatrice, magari anche accostandoli, come accordi diversi in una sonata. Cosicché si può concludere per il momento con questo pensiero: nei versi che scrive, Buffoni non "pretende di abitare" nel seno di una tradizione metrica riconosciuta, sebbene non la ignori e anzi operi senza alcun intento ostile o distruttivo verso di essa. In bilico fra le linee, la sua poesia, sotto il *labor limae* dichiaratamente lungo<sup>41</sup>, sembra scritta di getto, come un discorso recitato o una naturale conversazione, capace di adattarsi all'interlocutore anche digiuno di poesia; già questo sarebbe un merito sostanziale, in un'epoca in cui il lettore medio è pressoché estraneo ai contenuti come al linguaggio della poesia cosiddetta "letteraria". Se non bastasse, Buffoni ha avuto l'innegabile qualità, dalla svolta narrativa di ormai quindici anni fa, di raccontare senza mai stancarsi le vite degli altri (se anche l'io autoriale, di fronte alle sue immagini del passato, è altro da sé, come Buffoni insinua "aggirandosi come un fantasma fra i suoi stessi ricordi"<sup>42</sup>), lontani nello spazio o magari solo nel ceto, nella cultura, nell'orientamento sessuale. Forse è questa la chiave per affermare in tranquillità che Buffoni non "pretende" nulla, perché, seguendo il paragone, riunisce in sé l'erranza del "viaggiatore insonne"<sup>43</sup> e la curiosità del *flâneur*; i continui spostamenti concettuali o metrici risultano sempre giustificati, senza mai apparire, si scusi il bisticcio, fuori luogo. Lo ha detto meglio di tutti Andrea Inglese nel già citato *L'identità inquieta di Franco Buffoni*, quando afferma, nel paragrafo introduttivo:

(...) al filo narrativo vero e proprio o ad un compatto disegno poematico, egli preferisce l'immagine del "viaggio" e dell'"attraversamento" sia della vita sia dei luoghi in cui si è svolta. A qualsiasi forma di staticità e di indugio domestico, di compiacimento nei confronti delle proprie radici geografiche e sociali, è così contrapposta l'inquietudine del viaggiatore, che anche sotto il proprio

<sup>40</sup> L'espressione, dal *Congedo del viaggiatore cerimonioso* di Giorgio Caproni, pare adeguata ad esprimere l'idea di un fare poesia sin dall'inizio carico di negatività filosofica. Lo aveva rilevato con parole diverse già Giovanni Raboni, in una nota non firmata a *Nell'acqua degli occhi*, in *Quaderni della Fenice*, Guanda, Parma 1979.

<sup>41</sup> I libri poetici di Buffoni, lo ha dichiarato a più riprese l'autore in interviste, convegni e dichiarazioni sparse, hanno una lunga gestazione e, se pubblicati in rivista, di frequente sono sottoposti a modifiche e ricombinazioni fino alla stampa in volume. Cfr. a riguardo l'*Introduzione* di Massimo Gezzi già citata.

<sup>42</sup> L'espressione è tratta da Virginia Woolf, *Gita al faro*.

<sup>43</sup> Prendo la definizione da un verso di Sandro Penna, per molti versi contiguo a scelte metriche e stilistiche di Buffoni.

tetto non si sente a casa. (...) L'esigenza di viaggiare all'interno di un territorio così ben circoscritto [si sta parlando del *Profilo del Rosa*] testimonia in realtà un'inquietudine costitutiva nei confronti di qualsiasi approdo, sia esso un accasamento "sociale" o un radicamento "culturale". Questa inquietudine rende costantemente mossa, spezzata, la restituzione poetica della vita.<sup>44</sup>

Lorenzo Marchese

#### **Bibliografia.**

Oltre alla bibliografia citata nell'articolo, è stata utile la consultazione del sito: [www.francobuffoni.it](http://www.francobuffoni.it)

Nonché l'uso ragionato dei seguenti volumi:

Andrea Acribo, *Poesia contemporanea dal 1980 ad oggi*, Carocci, Roma 2007;

Andrea Acribo, Emanuele Zinato (a cura di), *Modernità italiana*, Carocci Editore, Roma 2011, cap. *Poesia*.

Pietro Beltrami, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 1991.

Gianfranco Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Parenti, Firenze 1939;

Andrea Cortellessa, *La fisica del senso*, Fazi, Roma 2006.

Francesco De Rosa, Giuseppe Sangirardi, *Introduzione alla metrica italiana*, Sansoni Editore, Milano 1996.

Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005.

Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento: quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985;

Enrico Testa, *Il libro di poesia*, Il Melangolo, Genova 1982;

Idem, *Dopo la lirica*, Einaudi, Torino 2005.

Si ringrazia Alessandro Giammei per i preziosi suggerimenti.

---

<sup>44</sup> Andrea Inglese, op. cit, pp. 143-144.

## SU ALCUNE FIGURE DELLA POESIA DI MARIO BENEDETTI

1. Nonostante la notevole distanza che si misura tra il primo volume mondadoriano, ossia tra *Umana gloria*, prima opera importante e insieme libro riassuntivo di tutta la sua prima stagione poetica, e il secondo, *Pitture nere su carta*(1), il percorso compiuto da Mario Benedetti può essere comunque letto nel segno di una forte continuità, tratto che sotto vari aspetti sembra del resto caratterizzare profondamente l'intera carriera del poeta friulano: «Una prima peculiarità del lavoro poetico di Mario Benedetti consiste senz'altro nel lavorare su un numero limitato di testi e temi, ossessivamente recuperati e riscritti. [...] è fin dalle origini che ogni nuovo libro è fatto crescere su materiale precedente, così da costringere a pensare qualsiasi sviluppo come mai veramente nuovo, ma come un intreccio ambivalente di attaccamento, ripetizione e variazione»(2).

Da questo punto di vista dunque, ossia dal punto di vista della continuità, *Pitture nere su carta* rappresenta un coerente approfondimento del lavoro precedente, o forse ancor meglio uno sprofondamento di Benedetti verso le più complesse ragioni della propria opera. Chiaramente riconoscibile è innanzitutto la voce: l'io e la sua ansia di vedere le cose,(3) di conoscere le cose attraverso la loro visibilità apparente, secondo un atteggiamento che comporta ad esempio in questa nuova opera un maggiore spazio dato all'arte figurativa (sempre presente e operante però in Benedetti, ma qui esibita fin dal titolo):(4) la conoscenza del resto – è come se ci dicesse il poeta – avviene attraverso l'immagine, perché non solo si pensa, ma anche si ricorda per immagini, o per frammenti di immagini.(5) In questo senso la continuità pur nella diversità tra le due raccolte è ben espressa dal persistere dell'immagine, del resto topica, della finestra(6): se in un primo momento però lo sguardo è orientato verso l'esterno («Nelle finestre i giorni», *Umana gloria*, p. 19), successivamente la prospettiva si rovescia e riduce («Nella finestra è stare qui», *Pitture nere su carta*, p. 12). Sia pure nel ristretto orizzonte dentro cui l'io comunque si confina, tutta la dinamica vitale implicita nel fluire del tempo («i giorni», al plurale), si blocca in un'idea di presenza che ha a che fare con un senso invece di fissità, di immobilità, di estrema difesa(7). Secondo un processo, in altre parole, che comporta il decadere dalla contemplazione che è anche, e ancora, ricerca di senso ad una passività che è invece attesa, frustrata, di senso.

Se inoltre la voce che parla in *Umana gloria* era orientata verso il passato, verso il recupero del passato attraverso i ricordi, in *Pitture nere su carta* l'io sembra aver scelto di dimorare nel presente (il che non vuol fatto dire che non ci sia il passato, tutt'altro)(8), un presente che in luogo di riassumere, agostinianamente, tutti i tempi, ne certifica il vuoto di contenuto. Ma anche qui continuità e diversità si tendono la mano: ecco allora che di una considerazione suggestiva ma giocata tutta sul filo della razionalità, al limite dell'apofrosma come «È successo un tempo / ma è come fosse adesso / perché anche adesso è un tempo» (*Umana gloria*, p. 79) nel libro successivo può essere ripresa secondo nuove coordinate, con maggior forza di sintesi in «Nel tempo senza tempo» (*Pitture nere su carta*, p. 14 ripetuto due volte). E perché sia chiaro fino a dove si spingono le *pitture* nella sottrazione di senso al tempo si legga ancora da «Ma nessuno è qualcuno, niente la notte, nessun mattino» del testo d'apertura, a «Infinite mattine, infinite notti. / Va dolce il nulla, // il dolcissimo nulla» (I, 6), a «O magia di una scienza / le microparticelle del nulla, del nulla» (VII, 9) ecc., per giungere alla certificazione definitivo dell'abisso su cui si sporge il presente che è benissimo detto in «Dietro di te, e davanti, oltre, non c'è niente» (VIII, 6)(9).

2. Ma veniamo ora alle cose che più qui ci interessano, ossia all'assetto metrico di questa poesia, a partire da quello della prima raccolta. Le strutture metriche di *Umana gloria* sono aperte e variabili, possiamo dire in qualche modo plastiche. La raccolta si apre con una poesia dall'architettura perfettamente simmetrica (2+4+2+4), sostenuta da richiami espliciti sul piano formale (v. 2, chiusura del primo distico, *disperdono*, v. 12, chiusura della seconda quartina, *disperdermi*, con l'aggiunta di *dissolversi* in avvio del v. 7, quindi all'inizio della seconda parte; il passaggio dalla prima persona plurale *guardiamo* al v. 1 alla prima singolare *ho lo sguardo* al v. 10;

l'attacco con *lasciano il tempo* e il rilancio in punta al v. 7, ossia ancora all'inizio della seconda parte, con *lasciare dolore* ecc.) e tematico (al centro esatto, al v. 6, di una poesia che parla di morti, si trova il verso «sempre un posto da vivi»), ma comprende poi soluzioni molto diverse, strofiche e non strofiche e addirittura un'intera sezione composta da prose (e proprio così, infatti, intitolata).

Per quanto riguarda le poesie stroficamente partite, tenendo presente che la morfologia delle strofe impiegate da Benedetti è comunque molto varia potendo coprire un arco che va dal verso isolato alla strofa di 17 versi, non sono molte le formule che si ripetono. Una certa predilezione sembra comunque essere riscontrabile nella combinazione di strofe con tre e quattro versi: la prima parte di *Città e campagna* ad esempio è formata da quattro strofe, quelle esterne di quattro versi e quelle interne di tre, esattamente come *Pas-de-Calais* (*La casa della Gjave* invece mette davanti i terzetti: 3+3+4+4), mentre *Per le vecchie case* e *A cena dalla nuova famiglia* sono costruite secondo lo schema 4+3+3 (al contrario di *Borgo Scovértz* che ribalta la formula in 3+3+4). Sotto questo aspetto vale la pena di fermarsi allora su *Slavia italiana*, poesia composta innanzitutto da quattro parti di diversa fattura<sup>(10)</sup>. La prima di queste parti o sequenze ha una struttura a prima vista riconducibile al sonetto:

Madri così presenti dopo essere tante volte morte:  
grida sulla porta, zoccoli da soli, anni.  
Nonni che lavorano terra di altri e parlano dialetto sloveno  
– campi della loro vita, erba e filari della loro vita –.

Si era soltanto piccoli e c'erano le felci da raccogliere  
per il maestro Dialmo una mattina di agosto.  
Le felci come un viso che si impara dietro il muro del paese  
una mattina tutti insieme con il maestro Dialmo.

Sono venuti giù i sassi,  
il letto ha detto la zia aveva una pietra grossa nel mezzo.  
Siamo scappati dagli occhi, il vento nella testa.

Ho pensato ogni giorno a questo solo stare senza sguardo  
– cose dette dalle giacche, dalle scarpe, dai calzoni –  
contro la terra e i sassi, senza poter finire.

Al di là dell'evidente e chiara impaginazione, la congruenza con la forma metrica tradizionale potrebbe anche trovare un appoggio nella sintassi, soprattutto per il fatto che ogni strofa è chiusa da un punto fermo e le quartine sono scandite pacificamente per distici. Per il resto però i versi svariano dalle otto alle venti sillabe, anche se qualche endecasillabo in avvio di misura si trova (al v. 7 ad es. «*Le felci come un viso che si impara dietro il muro del paese*»), come anche si riscontrano forme di versi composti del tipo di settenario e endecasillabo (v. 5 «Si era soltanto piccoli e c'erano le felci da raccogliere», v. 12 «Ho pensato ogni giorno a questo solo stare senza sguardo»), o anche riconducibili al doppio settenario (come il verso che chiude, «contro la terra e i sassi, senza poter finire»).(11) Nessuna presenza della rima inoltre, nonostante una ricerca di armonizzazione timbrica orizzontale molto insistita (al v. 10 ad es. si legge «il lEttO ha dEttO la zia avEvA una piEtrA grossa nel mEzzO» dove al di là delle assonanze qui evidenziate è chiaro che quasi nessun suono sta da solo; ma si veda anche alla seconda parte del v. 12, «[...] queSTO Solo STare Senza Sguardo» ecc.). L'unico rapporto convincente che si instaura a fine verso è a mio avviso quello, oppositivo, che stringe a cornice la prima quartina, mettendo appunto in relazione i due termini (il primo però a rigore è qui un aggettivo) centrali del componimento, e in sostanza dell'intera poesia di Benedetti, ossia *morte* e *vita* (non a caso poi sta prima la morte, che è in effetti il luogo da cui giunge la voce di questa poesia)<sup>(12)</sup>; mentre è all'interno dei versi che si riconoscono fitti legami di parole che si richiamano, a minore o maggiore distanza (*vita* al v. 4; *terra* v. 3 e v. 14; *felci* v. 5 e v. 7; *Dialmo* v. 6 e v. 8; *sassi* v. 9 e v. 14 e così via, senza contare poi quelle che



coinvolgono anche le altre parti di questa poesia). Più che un sonetto vero e proprio, ciò che abbiamo di fronte dunque è un'idea di sonetto, o meglio una sua rappresentazione grafica, il cui rilievo però si attenua sia per il fatto che questa ipotesi di sonetto non è che la prima parte di un testo più ampio e complesso, sia perché il contesto di assoluta eterometria non consente di assumere le forme tradizionali come punto di riferimento, o come termine di confronto, per questi componimenti.

Vista nel complesso dunque la questione qui potrebbe piuttosto essere la ricerca, sia pure intermittente, di strutture vagamente simmetriche, legate ad un'esigenza di ordinamento della materia che avrà anche un collegamento con quel «sistema ottico-ontologico» ben individuato da Raffaella Scarpa(13). Confermerebbe questa ricerca di 'visibile ordine' ad esempio la stessa ultima parte della poesia in questione, *Slavia italiana*, che è formata da due strofe di cinque versi ciascuna: questo minimo elemento di parallelismo, di per sé poco indicativo, trova maggior forza nella struttura sintattica interna alle strofe, che evidenzia una disposizione perfettamente speculare (ossia, seguendo i punti fermi: 1+2+2; 2+2+1)(14).

Un altro esempio in questa stessa direzione è rappresentato dalla poesia *Una donna e il suo bambino* (p. 59):

Ho le mani che mi tengono alla ringhiera,  
così come sono vestita, come in una fotografia  
che si passa tra le mani  
e viene fuori qualcuno che ancora può vivere tanto.

Ho le mani, vedi, come spiegarmi, il polsino  
come una pelle con le righe che vengono fuori.

Ho uno sguardo di cose a cui piace stare lì un poco.  
Lo zucchero, i piatti, e la promessa di tutto questo  
quando qualcuno ride e c'è il cortile,  
o piange, e tu gli parli, gli racconti in casa.

La struttura simmetrica che ruota attorno al distico centrale (4+2+4) poggia sull'anafora, accompagnata da parallelismi sintattici interni e dalla consueta corrispondenza semantica, anche per antitesi, tra le parole in uscita di verso (v. 1 *ringhiera*, v. 6 *fuori*, v. 10 *in casa*; v. 4 *tanto*, v. 7 *poco*). Strutture analoghe non sono poi così infrequenti (cfr. *Di domenica*, *Per le vecchie case*, *Per un fratello 2*, *Città e campagna 2* ecc.), ma è chiaro che tali forme di organizzazione testuale sono presenti anche in poesie monostrofiche, o all'interno di altre sequenze, dove la funzione retorica, strutturante, cede ad un'evidente necessità di sostegno del ritmo del verso, un verso spesso «di estenuante lunghezza e lentezza»(15).

Nella molteplicità di soluzioni proposte in *Umana gloria*, vale forse la pena di dire qualcosa ancora in merito alla resa, come già detto, plastica di alcune di queste strutture che seguono lo svolgersi del discorso di Benedetti accompagnandone con perfetta aderenza le nervature:

Che cos'è la solitudine.

Ho portato con me delle vecchie cose per guardare gli alberi:  
un inverno, le poche foglie sui rami, una panchina vuota.

Ho freddo, ma come se non fossi io.

Ho portato un libro, mi dico di essermi pensato in un libro  
come un uomo con un libro, ingenuamente.  
Pareva un giorno lontano oggi, pensoso.  
Mi pareva che tutti avessero visto il parco nei quadri,

il Natale nei racconti,  
le stampe su questo parco come un suo spessore.

Che cos'è la solitudine.

La donna ha disteso la coperta sul pavimento per non sporcare,  
si è distesa prendendo le forbici per colpirsi nel petto,  
un martello perché non ne aveva la forza, un'oscenità grande.

L'ho letto in un foglio di giornale.  
Scusatemi tutti.

È la poesia che apre la sezione *In città*, quasi al centro del libro. Qui non c'è una chiara simmetria che si basa sulla ripetizione di formule strofiche, ma da un lato l'anafora (*Ho portato [...] Ho [...] Ho portato [...]; Pareva [...] Mi pareva [...]*) scandisce la prima parte del testo, dall'altra la ripresa del primo verso (al v. 11) introduce la seconda parte accostando, ma anche separando, le due *solitudini*. Nessuna determinazione spaziale (se non, al limite, quella offerta dal titolo di sezione), solo un correre su e giù per il tempo; e nessuna esperienza in presa diretta ma una serie di filtri che mediano non solo il rapporto tra il passato e il presente ma le stesse sensazioni fisiche dell'io (v. 4). Da un lato la letteratura e l'arte schermano la realtà (ma insieme consentono di vederla), dall'altro invece il foglio di giornale, in apparenza più innocuo, restituisce e accentua nella nudità del resoconto cronachistico, e delle ragioni della sua dinamica, la violenza e la drammaticità della notizia. L'irruzione, nello spazio meditativo – esistenziale e insieme metafisico – della voce narrante, di questo dramma, anch'esso filtrato dalla carta stampata ma avvertito immediatamente nella sua forza di realtà, produce la rapida conclusione della poesia, con una nota che funziona a mo' di didascalia e una richiesta di scuse che nella sua stringente individualità avrà – proprio perché rivolta come al di fuori del testo – anche un valore, come dire, sociologico: *In città* le solitudini non si incontrano e non si riconoscono se non nelle rubriche di cronaca nera di un giornale (e ricordarlo non è forse, come dire, *politically correct*). Da qui, ma in realtà già dal primo verso che enuncia il tema ed è già una desolata e nuda constatazione, può dunque avere inizio la sezione appunto tutta cittadina del libro.

In questo testo in ogni caso è chiaro come gli stacchi tra i gruppi di versi obbediscano ad una ragione di ordine e di più netta scansione del discorso. In altri casi invece, come in *Da lontano*, «la regolarità delle strofe ternarie è poi contraddetta dal movimento sintattico e semantico: o spezzata ulteriormente al suo interno dai non pochi versi-frase, o viceversa travalicata [...]». In entrambi i casi ciò significa, di nuovo, discontinuità e sconcordanza tra progetto e realizzazione, frammentazione del racconto»(16). Si potrebbe certo insistere sul rapporto mobile e vario tra strutturazione e destrutturazione, sul valore gnoseologico che questa dinamica mette in atto, sul riflettersi in questa relazione dell'impossibilità da parte del soggetto di 'tenere insieme' il mondo, di credere alla sua effettiva consistenza e realtà, ma quel che più conta è proprio l'atteggiamento eclettico che permette di istituire una regola che è subito rimessa in discussione e riformulata, o riformulabile, ad ogni nuovo testo.

Una cosa non diversa pare di cogliere sul piano prosodico. Si è detto infatti di una versificazione che ha un'ampia gamma di soluzioni. Anche in questo caso si possono riscontrare zone, piccole zone in realtà, in cui affiorano cadenze regolari: ai versi, come detto, lunghi e lunghissimi, molto sopra le venti sillabe, prosastici insomma, si alternano infatti strutture più riconoscibili tra cui endecasillabi regolari («Dove comincio anch'io. Dove finisco» p. 19, «l'hanno messa per terra ma era morta» p. 26, «quando qualcuno ride e c'è il cortile» con assonanza in cesura p. 59, «Nel viale penso che guardiamo insieme» p. 62, «c'è ancora un soffio per quei giorni neri» p. 103, «le dita avvolte nelle bucce» p. 112 ecc.), endecasillabi entro versi più lunghi («*Mi sarebbe piaciuto passeggiare con un bastone tra le foglie che cadono*» p. 29, «*Le ortensie sono l'ombra che fiorisce, la sera è lungo il muro dipinta*» p. 33, «*Vorrei fino a dicembre conservare il taccuino del babbo /*

[...] / *tenerlo il venerdì tra i tanti soldi del mercato e tutta quella frutta*» p. 63 ecc.), doppi settenari («ma nei caffè, diversi che possono sognare» p. 65, «è un piccolo cortile, tra un po' farà tardi» p. 102, «Stare con questa notte, le cose che si vedono» p. 107, «i tram della città, le parole che scambio» p. 116 ecc.) combinazioni di entrambi («*servirebbe guardare da lontano*, pensare che si guarda» p. 17, «*Il cielo gira verso Cividale*, gira la bella luce» p. 20 ecc.), strutture più composite, e più sollecitate dal punto di vista ritmico (come decasillabo e settenario, entrambi anapestici: «e dolore da dove nessuno... Con nessuno fermato» p. 118; come settenario anapestico e novenario ad anfibrachi «Fai fatica, non so: sei un tronco che resta piegato»; come sequenza aperta di dattili: «Giri la faccia, e con quella mi parli, con quella mi guardi» p. 115 ecc.). Si tratta, lo si sarà notato, di versi che in larga parte compiono in un unico movimento il loro progetto ritmico-sintattico, sono cioè versi-frase, spesso bipartiti e costruiti con elementi parallelistici, ad evidenziare la struttura ma insieme anche a bloccarla.

Da questo punto di vista il confronto con i brani in prosa inseriti nella raccolta è significativo. La prosa presenta innanzitutto una maggiore, stringente necessità di coerenza testuale rispetto alla poesia che a volte proprio attraverso la fibrillazione dei suoi referenti sprigiona ulteriori possibilità di senso. Il 'discorso' della prosa mantiene in larga parte le medesime coordinate retoriche, in particolare per il ricorso all'anafora o ad altre strutture parallelistiche, ma anche sintattiche, sia pure con un respiro più ampio e profondo e una maggiore dinamica verbale, laddove la poesia si lascia volentieri prendere la mano dalla sintassi nominale.

Quel che più conta in ogni caso è il campo aperto di possibilità formali che *Umana gloria* attraversa, accogliendo nello spazio poetico una pluralità di registri e di codici estremamente ampia pur mantenendo un timbro di voce sempre molto riconoscibile, segno evidente questo di una sperimentazione già consapevole e matura.

3. Tanto sono dunque aperte e variabili, aderenti al contenuto o comunque interagenti con esso, le strutture di *Umana gloria*, quanto invece sono rigorose e selettive quelle di *Pitture nere su carta*.

Da un punto di vista macrotestuale, è innanzitutto evidente l'intenzione di costruire un libro e non una raccolta. Le singole sezioni, otto in totale, sono infatti chiamate capitoli, cosicché i capitoli sono poi composti di 'paragrafi' che corrispondono alle singole poesie numerate e in qualche caso accompagnate da una ulteriore determinazione (*colori, lacrime, reliquiari, sacrifici, sfarzo, smalti, supernove*). La composizione interna dei capitoli e la loro relazione reciproca sembra inoltre obbedire ad una sorta di ordine prestabilito: a due capitoli di undici testi ciascuno ne seguono due composti da dieci testi e poi quattro formati tutti da nove poesie, secondo una strategia di progressiva riduzione<sup>(17)</sup>.

Dopo la varietà di struttura e composizione di *Umana gloria* – legata forse anche alla natura di volume complessivo di un'intera stagione che caratterizza quella raccolta – il progetto dell'opera sembra diventare qui un elemento fondamentale. L'unità della voce che dice io, che prima era un dato implicito, ora diventa esplicito, programmato, costruito e tenuto insieme anche attraverso questi segnali paratestuali; non si offre più cioè solo come potenzialità all'interno dei testi e nel loro interagire ma viene esibita, portata in superficie. E in questo contesto non appare certo strano rinvenire altri elementi di corrispondenza interna, come ad esempio il segnale di circolarità che è dato dalle due figure con cui si apre e chiude il libro, ossia da un lato il padre, dall'altro la madre (presenze in ogni caso particolarmente care e 'personaggi' abituali di questa poesia).

Ma il progetto, anche 'narrativo', di questo libro è tale da coinvolgere nel profondo l'impianto formale dei testi. Proprio da un punto di vista metrico Benedetti compie una scelta radicale, facendo del distico la forma strofica basilare, di riferimento per l'intero volume. Non il singolo distico, ma la combinazione di più serie di distici, anche in abbinamento con altre strutture. Il progetto è rigoroso per i primi tre capitoli e più sfumato per gli altri, che accolgono anche soluzioni diverse. La poesia iniziale, senza titolo, che funziona da premessa all'intero volume, ha la stessa formula strofica, di impianto ancora una volta chiaramente simmetrico, riscontrabile in tutti i componimenti dei primi due capitoli (2+2+1+2+2+1)<sup>(18)</sup>; il terzo capitolo invece si compone di dieci testi formati

ciascuno da 5 distici (2+2+2+2+2)(19). La serie di distici rimane fondamentale anche nei capitoli seguenti(20), che però danno spazio anche alla strofa di tre versi (3+3 p. 53; 3+3+3 pp. 56 e 57 ecc.), o di quattro (4+4+4 pp. 51 e 52; 4+4 p. 71 ecc.), a quella di otto con un verso finale di commento e chiusura, ai dodici versi indivisi e così via.

Il distico dunque, che in realtà aveva già fatto una significativa comparsa nell'ultima parte di *Umana gloria*, rappresenta come detto la scelta fondamentale, sul piano metrico, per l'assetto della maggior parte delle nuove poesie. Certo il contesto rimane quello di una versificazione libera e dell'assenza di rime strutturanti (anche se la poesia si apre con un distico che è già di straordinaria compattezza sul piano fonico, una sorta di luttuosa notazione musicale per l'intera raccolta: «Torna morta la carne che si indora, la muta del sangue nero. / La zolla dei sassi, diradati dopo il rumore, è tutta la terra»), ma proprio questi elementi di continuità rendono più marcata la scelta di una forma strofica immediatamente riconoscibile. Forma che in realtà si accorda bene all'evoluzione della scrittura di Benedetti, e in particolare della sintassi, che nel passaggio da una raccolta all'altra subisce una forte contrazione, affidandosi ora in modo quasi esclusivo ad una paratassi spinta, con largo ricorso a procedimenti ellittici, che sfrutta in maniera intensiva alcuni elementi in realtà già tipici di *Umana gloria*. Come dire che le *Pitture* non solo continuano le dinamiche fondamentali della prima stagione di questa poesia ma in qualche modo le estenuano, le portano alle estreme conseguenze fino ad esaurirne a mio avviso le possibilità conoscitive. Il senso di immobilità, anche di scacco, affiora esplicitamente in superficie grazie dunque ad una sintassi che fa volentieri a meno del verbo, ricorrendo ad una folta serie di elenchi nominali che aggregano cose, luoghi, situazioni dal cui semplice contatto emerge la volontà di scoprire un senso, o l'assenza di senso, o il poco di senso che la realtà e i suoi grovigli possono ancora concedere. Si rilegga quasi a caso la quarta poesia (che non porta titolo ma solo il numero d'ordine) del terzo capitolo:

I corpi vestiti. Pianura,  
boschine. L'industriale terra.

E il parco a nascondimenti.  
Il viso, sì.

I muscoli delle spalle.  
Io. Uno. Tu.

È presenza.  
Ricordo. Dormi, sognante

primavera estate autunno,  
da questi lunghi secoli.

La prima parte, dal v. 1 al v. 6, è tutta nominale e impostata sull'accostamento di brevi frammenti, come se la realtà fosse parcellizzata e possibile a restituirsi solo per dettagli appena abbozzati. Solo nella seconda parte il verbo inserisce quelle consistenze riemerse da un luogo ignoto, o da «un tempo senza tempo», in una dinamica memoriale che si fa viva, rimane viva al di là del vuoto che inesorabilmente la minaccia. C'è qui – e in modo analogo in molte altre poesie della raccolta – il farsi di una storia (o forse anche più di una), ma è una storia immersa nel buio, nell'oscurità che è profondità non attingibile nella sua interezza, e che per questo affiora allora, e diventa visibile e percepibile dal soggetto, solo attraverso la luce di una debole fiamma che ne mette in primo piano, in modo intermittente, singoli aspetti senza possibilità, almeno in un primo momento, di riconoscere una qualche gerarchia che consenta all'io di ordinarli e ricostruirli razionalmente(21). E forse si innesta proprio qui, in questa prigione fatta di luce e di buio, o meglio di ombra e di improvvisi chiarori (non bagliori), il desiderio e la ricerca del colore, che attraversano come bisogno, un bisogno di energia vitale, tutto il libro (dal primo capitolo in cui le poesie si

raccolgono sotto l'etichetta di *Colori*, ai *Reliquiari* del capitolo quinto e anche agli *Sfarzi* e agli *Smalti* del capitolo sesto). L'anonimo autore del risvolto di copertina sottolinea a proposito che «la forma eccezionalmente compatta ed essenziale di questa nuova fase della poesia di Mario Benedetti offre al lettore la continua sorpresa di immagini che si aprono come in squarci improvvisi e violenti, come apparizioni sensibili e a volte ossessive dall'interno di un dormiveglia faticoso e cupo. Sono forse queste le pitture nere del titolo, le presenze sinistre o beffarde che rimandano alla grandissima arte di Goya»(22). Il lettore però rischia così davvero di smarrirsi, e da questo punto di vista il rigoroso monostilismo di queste *Pitture nere su carta* giunge alla claustrofobia.

Come fattore esterno di ordine e gestione del flusso testuale il distico in ogni caso funziona bene anche quando si tratta di 'mettere in forma' poesie che accolgono versi in dialetto friulano. In questo caso il primo verso sarà quello in dialetto e il secondo la sua traduzione, come accade all'inizio di *Colori 9* (vv. 1-5):

Iòditu alc achì, iòditu alc?  
Vedi qualcosa qui, vedi qualcosa?

E son lis vòs dei nestris cuàrps, che tu ju as vulùt ben.  
Sono le voci dei nostri corpi, che tu gli hai voluto bene.

Sono le vostre voci.

Si tratta di una situazione che si ripete anche in altri luoghi del volume (cfr. p. 46, p. 105). Si potrebbe certo aprire qui un discorso molto interessante in relazione allo statuto di questi versi (si possono considerare davvero distici?), e allo statuto di questa voce alternativamente in dialetto e in lingua (chi parla in dialetto e chi in italiano? è la stessa voce o persona o una voce che viene da fuori traduce per noi quella che va considerata come la lingua originaria? quale necessità spinge a tradurre in italiano? ecc.)(23), ma quel che importa qui è che il distico conferma la sua natura tutta esteriore, di artificio, o al limite di appoggio per una più chiara disposizione della materia.

Eppure, a continuare la lettura della stessa poesia qualcosa di nuovo e istruttivo si può cogliere:

'O ti cjali là che tu sês. Dove sei, ti guardo,  
vieni, insieme con noi, non spaventarti, se ti tocco.

No puès, no vuêi, no, non voglio, resta tu,  
siamo a darti la forza, noàtris

'o ti dên la fuarce. E non sono io.  
(*Colori 9*, vv. 6-10)

ossia, ciò che accadeva in precedenza nel distico si ripete all'interno del singolo verso (v. 6 e v. 8), che risulta quindi bipartito. Si delinea così un rapporto più profondo tra la peculiare scelta metrica di questa raccolta e il complesso e chiuso senso del ritmo di questo poeta. Rispetto ad *Umana gloria* infatti da un lato il verso si accorcia nella sua misura (avvicinandosi molto spesso all'endecasillabo, o a strutture para-endecasillabiche per misura o ritmo)(24), dall'altro è costruito spesso su due (ma anche tre) movimenti (è cioè bipartito o tripartito). Tale bipartizione può avvenire sia sul piano sintattico, proprio per la caratteristica progressione giustappositiva del discorso di Benedetti:

iride scolorata, gonfia del mio sangue.  
Neanche i visi. Hai abitato,  
il castello dei Conti, le monete e i ferri.  
Vetrata, Chartres. Vetrata, Canterbury.  
Transetto sinistro, rosone con lancette.  
Lamine e piastre. Dischi d'oro.

(p. 11, v. 10);  
(p. 32, v. 4);  
(p. 39, v. 6);

(p. 47, vv. 5-6);  
(p. 75, v.1);



candida rosa, fiore maturo.

(p. 82, v.1);

sia sul piano retorico, ritmico e fonico:

Infinite mattine, infinite notti.

(p. 16, v. 16);

nel tremito *FORtE* dove ascolti *FORsE*

(p. 17, v. 5);

mondo non mondo, mio mondo nero.

(p. 21, v. 10);

piango per questo, oh per questo

(p. 27, v. 7);

Di quanta luce, // occhi, di quA*l*E. Vista di terra, calcA*r*E.

(p. 33, v. 5);

Sentiti alberi, amati alberi.

(p. 45, v. 8);

perché non piove, perché ci sia il cibo.

(p. 69, v. 2);

per bere il tuo sangue, per bere il mio sangue.

(p. 69, v. 5).

A tutto ciò si può aggiungere il fatto che in questa poesia davvero raramente si ha ‘rompimento de’ versi’ che non sia appunto, come indicato, interno al verso stesso<sup>(25)</sup>. Le inarcature cioè rimangono sporadiche eccezioni, e la larga maggioranza dei versi si compie e termina nell’ambito della propria misura, così che non è data o quasi progressione testuale se non per giustapposizione di una nuova unità versale, del tutto indipendente dal punto di vista melodico e sintattico rispetto alla precedente. In tale situazione si può sostanzialmente proporre l’equazione secondo cui il verso bipartito (o anche tripartito)<sup>(26)</sup> sta al distico come l’assenza di *enjambements* sta alla paratassi. Rimane comunque un rigore tutto esterno, come di rete che abbraccia la roccia per trattenere una frana già avvenuta.

Il respiro corto di questa poesia, da un punto di vista ritmico e sintattico, oltre che in buona sostanza testuale, nel dar forma e sostanza, ossia corpo, all’attesa di senso del soggetto, diventa infine figura di una scissione che non si ricompone, di una separazione che non è riconoscimento, di una emersione del profondo che con porta pacificazione.

Fabio Magro

#### Note.

(1) I riferimenti bibliografici sono: *Umana gloria*, Milano, Mondadori, 2004 (citato anche con la sigla UG); *Pitture nere su carta*, Milano, Mondadori, 2008 (citato anche PNC).

(2) A. Afribo, *Mario Benedetti*, in *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Roma, Carocci, 2007, pp. 205-221, qui p. 205.

(3) Lungo tutta la sua opera «la vista immutabilmente è il senso eletto a comprovare la realtà o, meglio, “il lungo dubbio circa l’evidenza naturale del mondo” (così in un suo articolo su “Scarto minimo”)», R. Scarpa, *Mario Benedetti*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a c. di G. Alfano, A. Baldacci, C. Bello Minciocchi, A. Cortellessa, M. Manganelli, R. Scarpa, F. Zinelli, P. Zublena, Roma, Sossella, pp. 419-21, qui p. 419.

(4) Ancora Raffaella Scarpa nota come già all’altezza di *Umana gloria* «i quadri, la stessa letteratura sono testimonianze fermate e dunque integre, visioni a guida della visione» (*ibidem*, p. 420).

(5) Senza tener conto del fatto che anche la scrittura è di per sé un’immagine, una rappresentazione, insomma una “pittura nera su carta” (altra connotazione che si può dare al titolo del libro, oltre a quelle segnalate da Massimo Gezzi nella recensione pubblicata online sul sito *Carmilla*, e che si può leggere all’indirizzo < <http://www.carmillaonline.com/archives/2009/01/002902.html#gezzi> >). Sul rapporto tra pensiero e immagine mi pare sia anche molto significativo il fatto che tra una raccolta e l’altra le occorrenze di *pensier-*, *pensar-*, *pensieros-* ecc. passano da un massimo di 32 ad appena 5. In *Pitture nere su carta* cioè la mediazione razionale sembra venir messa in secondo piano (e ciò è particolarmente evidente a partire dalla sintassi, come si dirà più avanti) per dare ancora più spazio appunto all’elemento visivo.

(6) L’immagine rimane centrale ma la presenza del sostantivo diminuisce drasticamente: da 11 presenze in *Umana gloria* a una soltanto (quella, estremamente significativa, citata a testo) in *Pitture nere su carta*.

(7) Con un valore forse anche di accettazione di questa condizione.

(8) Lo conferma l’uso ampio e ricco dell’imperfetto, che è il tempo verbale della continuità tra *Umana gloria* e *Pitture nere su carta*.

- (9) Si può notare in aggiunta la presenza pervasiva dell'avverbio di negazione *non* che tocca le 60 occorrenze su un *corpus* di 79 poesie (a cui fanno da corollario *niente, nulla, nessuno* ecc.). L'avverbio in ogni caso, da considerarsi come una vera e propria 'figura linguistica' dell'io, è largamente utilizzato anche in *Umana gloria*.
- (10) Abbastanza frequente la tendenza di Benedetti in *Umana gloria* di costruire poesie formate da varie parti riunite sotto un unico titolo, veri e propri polittici tenuti insieme dallo svolgersi di un filo narrativo, ora più evidente e scoperto ora più sottile e sfuggente, o ambiguo.
- (11) L'endecasillabo è segnato in corsivo, il settenario è sottolineato.
- (12) A ben vedere però dall'intero profilo della prima quartina potrebbe emergere un significativo percorso di senso: *morte, anni, dialetto sloveno, vita*, sembrano infatti le parole chiave di un mondo al quale questa poesia costantemente ritorna, alla ricerca di segni certi e non caduchi di autenticità, di consistenza, di evidenza. Ma da quel mondo l'io alla fine risulta come risucchiato e insieme respinto, perché tutto quel che è già accaduto è anche perduto («Non è mai tornare se diventa che mi vedi leggero», UG, *Log, Ambleteuse*, v. 6).
- (13) R. Scarpa, *Mario Benedetti*, cit., p. (420): «Esiste insomma in questo sistema ottico-ontologico, tarato per avvicinarsi alla compiutezza del reale, una necessità di corrispondenza a un'immagine pregressa, pena la labilità della percezione e dello stesso oggetto».
- (14) La coesione dell'intero testo, composto come detto da quattro parti, coinvolge naturalmente anche altri piani del discorso, prima di tutto quello lessicale e delle figure, ma per il taglio stretto di questo lavoro non è possibile qui occuparci di tali aspetti, pur interessanti e meritevoli di attenzione.
- (15) A. Afribo, *Mario Benedetti*, cit., p. 209.
- (16) A. Afribo, *Mario Benedetti*, cit. p. 212.
- (17) L'ultima poesia del libro, senza titolo ma introdotta dall'epigrafe *physical dimensions*, rende bene l'idea di questo progressivo prosciugamento, concludendosi con un'interiezione che esprime con un puro elemento sonoro il senso, aperto, dell'attesa e forse anche della sorpresa: «Erano le fiabe, l'esterno. / Bisbigli, fasce, dissolvenze. // L'esterno dell'esterno / qualcosa ascolta. // Qui. / Oh.».
- (18) Fanno eccezione il settimo testo del primo, composto da 3 distici (2+2+2) e il quinto del secondo, di due soli distici (2+2). In entrambi i casi però si ha l'introduzione di un'altra voce (nel secondo con un elemento introduttore: «Ti dissero: "Imbutito di preghiera [...]»», p. 28), a segnare uno stacco anche diegetico.
- (19) Tutte le poesie dei primi tre capitoli hanno quindi la stessa 'misura' di dieci versi.
- (20) Una conferma sulla centralità del distico nel progetto del libro è offerta anche dal terzo testo del settimo capitolo (p. 89, testo che reca in epigrafe *Della fabbrica del mondo, sec. XVI*), composto da 14 versi indivisi, ma caratterizzati, quasi in forma di responsorio, da un verso breve o medio (dalle tre alle sei sillabe) seguito da una misura più lunga (dalle undici alle diciassette sillabe).
- (21) In effetti *ombra* e *luce* sono parole chiave del libro, ciascuna con 10 occorrenze (ma si tenga conto che due volte si ha *sottolucente*). Significativo poi che l'altra parola che tocca le 10 occorrenze sia *vita* (mentre *morte* e *morti* fanno registrare solo 5 presenze). Si dà il caso però che non sempre il sostantivo abbia una connotazione positiva («E pensi / all'altra vita dei sassi, del cemento. / Ma non sono io, / è un'altra vita che ti porta alle lacrime e ai colori» p. 55, vv. 5-8).
- (22) E a Goya infatti rinviano le due epigrafi che aprono il libro: «Goya [...] l'amour de l'insaisissable» C. Baudelaire; «Goya [...] l'absurde possible» J.L. Schefer.
- (23) Va detto che gli inserti in altre lingue (dal latino all'inglese, dal francese al tedesco) non sono mai tradotti.
- (24) Alcuni tra i molti, molto più che in *Umana gloria*, endecasillabi regolari: «Chiesa di Saint Julien le Pauvre, auberge» (p. 11, v. 3), «Dal corridoio a parte della stanza» (p. 12, v. 2), «Portali, verdi e gialli, nel tuo pasto» (p. 15, v. 3), «Il volto macerato nella carne» (p. 18, v. 1), «Iòditu alc achì, iòditu alc? / Vedi qualcosa qui, vedi qualcosa?» (pp. 19, vv. 1-2) ecc. Spiccano però anche numerosi endecasillabi con *ictus* sulla 7<sup>a</sup> sillaba, che come noto non appartengono propriamente alla lirica come genere, ma che qui saranno utilizzati proprio per il loro valore ritmico: «La conca è i mandorli. Pura nei vuoti / disanimata risali e ricordi» (p. 13, vv. 1-2), «con la figura copiata. Stupiti» (p. 15, v. 7), «tiene la vita, e traspare la nostra» (p. 43, v. 10) «Pisside eburnea, scrigno d'argento» (p. 65, v. 5). Una conferma viene dalle non poche sequenze dattiliche del tipo di «Niente di questo è vicino. Va dura la mano» (p. 7, v. 7) o di «Facile notte, non nera non bianca non blu» (p. 25, v. 2) ecc. Un discorso a parte andrebbe fatto per gli endecasillabi ritmicamente depotenziati («Quanto hai pianto, per qualcosa di tuo. / Occhi e labbra, per qualcosa di tuo» p. 13, vv. 3-4, «fiato maculato da corpo a corpo» p. 16, v. 2, «E tutto tenevi sul tuo maglione» p. 29, v. 10, «Così dire, come non capitava» p. 35, v. 8, ecc.) e per quelle misure che tendono verso la regolarità per poi, di poco, mancarla. Si trovano anche, sia pure in misura nettamente inferiore rispetto ad *Umana gloria*, strutture composite come endecasillabo più settenario («Vogliono già stabilirsi, ci tengono, in una casa nuova / Voglio non essere muto, potendolo, in una voce nuova» p. 87, vv. 2-3 ecc.). Insomma, l'accorciarsi della battuta, con il recupero anche di versi brevi e medio-brevi, comporta in *Pitture nere su carta* una maggiore vicinanza a misure canoniche, un dialogo più stretto (anche se sempre aperto e dialettico) con la tradizione prosodica italiana.

(25) E dunque di altra natura rispetto alla tradizionale, tassiana, accezione del fenomeno. In ogni caso va detto che neppure in precedenza Benedetti aveva lavorato molto sul rapporto tra i versi. Per quanto in *Umana gloria* si possano riscontrare inarcature anche rilevanti, la tendenza preponderante è pur sempre quella di considerare il verso nella sua autonomia e compiutezza ritmico-sintattica.

(26) La strofa di tre versi (in varia combinazione) è del resto, dopo il distico, la più utilizzata nella raccolta.

## PER MEMORIRÉ: QUATTRO SONETTI ESEMPLARI E DUE FILASTROCCHIE

*Memoriré* è una raccolta di centotré(1) componimenti nei quali prevale la forma della strofa tetrastica, organizzata in diversi tipi di combinazioni. Le poesie composte da due strofe tetrastiche (4 + 4) sono quaranta(2), una delle quali ha un verso singolo che anticipa le due strofe(3): si tratta dunque del gruppo di gran lunga più nutrito. Seguono, per frequenza, le trenta poesie formate da tre strofe tetrastiche (4 + 4 + 4)(4), le undici formate da quattro strofe tetrastiche (4 + 4 + 4 + 4)(5) – due delle quali scritte di seguito con le barre inclinate a dividere versi e strofe(6) – e l'*unicum* di una strofa tetrastica, una esastica e un'altra tetrastica (4 + 6 + 4; un'allusione a un possibile sonetto scaleno?)(7). I sonetti sono in tutto ventuno, diciannove tradizionali(8), uno inverso(9) e uno ampliato da una strofa tetrastica (4 + 4 + 4 + 3 + 3)(10), che si presenta scritto senza gli a capo, ma solo con le barre inclinate a dividere versi e strofe. Per quanto i numeri diano la supremazia alla strofa tetrastica in gruppi di due, tre e quattro consecutive, il sonetto ha un ruolo preminente, sia perché è protagonista di una intera sezione, sia perché apre (con un sonetto inverso) e chiude (con un sonetto tradizionale) il volume, trovando in questo modo un posto di rilievo anche entro gli *Apici*.

I versi usati da Ceriani vanno da misure estremamente brevi, come il quadrisillabo sdrucchiolo «–dài compàrtiti –» (*L'idromè alla mela*, v. 2), a misure molto lunghe, come «sagoma d'uccello che in un emistichio leonardesco si stecchiva?» che chiude la poesia di apertura di *Ancora gli apici*, *Una stella occhiuta è al firmamento*. Vedremo nel particolare i versi dei componimenti che si vanno ad analizzare.

In questa sede si vuole dare una lettura metrica di alcuni casi esemplari di *Memoriré*, tenendo sempre presente gli ottimi saggi di Zucco(11) e Giovannetti(12), che già hanno fornito analisi accurate e approfondite della poesia di Ceriani.

Il primo sonetto della seconda parte di *Memoriré*, intitolata appunto *Sonetti*, graficamente è un classico sonetto all'italiana, ma lo è solo per l'occhio, perché se si segue l'andamento rimico si deduce che si tratta invece di un sonetto shakespeariano camuffato:

### *Introibo*

È un'emicrania a stomaco d'uccello  
che sta al portone venereo di Gobi  
giurando con la frana del coltello  
erculeo del dramma che il tuo robì

vecchi baratta una gamba di sgabello  
per l'impiccato con una partitura al clavicordio  
aprente i ventricoli della scala temperata al vello  
di una foglia che recita il suo congedo con l'esordio

di un'altra foglia consorella che abolì la toga  
dell'albero per spiare Gesù per aures il lobi  
vecchi appiccare il fuoco a noce e mogano

ma non al mobilio scuro che i tuoi probi  
viri accatastano in una via dal crocicchio  
sguardato dalla cervicale del rio picchio.

Lo schema rimico ABAB ACAC DBD BEE può adattarsi facilmente a uno schema di tre quartine e un distico finale: ABAB ACAC DBDB EE. Si vedano in dettaglio le rime: A ha l'uscita in ELLO (*uccello* : *coltello* : *sgabello* : *vello*); B in OBI (*Gobi* : *robi* : *lobi* : *probi*); C in ORDIO (*clavicordio* : *esordio*); D in OGA (*toga*, *mogano*, eccedente); E in ICCHIO (*crocicchio*, *picchio*). Il ritornare delle rime A e B della prima strofa rispettivamente anche nei vv. 5-7 e 10-12 crea un effetto di ridondanza fonica che si protrae per tutto il sonetto e lo rende compatto, supportando con i

suoni il legato creato dai frequenti enjambement, anche interstrofici, e dalla totale assenza di punteggiatura, estranea al sonetto tranne che per il punto fermo finale. Lo stesso effetto è raggiunto anche con la ripetizione di giochi di parole e suoni, in enjambement, che percorrono la poesia, come la tmesi *robi // vecchi* ai vv. 4-5, *lobi / vecchi* ai vv. 10-11, *probi / viri* ai vv. 12-13, con la ripresa della consonante /v/, suono che anch'esso ritorna più volte nei versi (*venereo* 2, *clavicordio* 6, *ventricoli* e *yello* 7, *via* 13 e *cervicale* 14). Inoltre si noti l'insistenza sulla /a/ («giurando con la frana del coltello / erculeo del dramma che il tuo robi // vecchi baratta una gamba di sgabello», vv. 3-5), che, creando assonanze interne, dà ai versi un ulteriore senso di ampiezza(13). Per quanto riguarda i versi, essi sono compatti attorno alla misura dell'endecasillabo nella prima strofa, per dilatarsi fino a raggiungere le diciassette sillabe nella seconda; poi via via degradano tornando a una misura di tredici sillabe nei versi finali. Sembra un *incipit* ossequioso alle regole delle misure versali tradizionali, ma dopo la prima strofa esso sfugge alle maglie strette dell'endecasillabo e i versi si allungano e si stirano; nelle terzine si nota un ritorno a misure più brevi rispetto alla seconda quartina ma sempre più lunghe dell'endecasillabo. Nel dettaglio, ci sono quattro versi della misura dell'endecasillabo nella prima strofa (con sineresi in «venereo», v. 2, e dieresi in «erculeo», v. 4); in questi non si riconosce alcuna costante ritmica, se non il ritorno, senza regolarità, del susseguirsi di tre sillabe atone fra due toniche. Dalla seconda strofa i versi si allungano: il primo è un dodecasillabo, poi i tre versi lunghi sono composti rispettivamente da sedici, diciassette e di nuovo sedici sillabe. Anche il ritmo si dilata seguendo la misura dei versi, perché se nei primi le toniche sono separate da una, due o tre sillabe atone, nella seconda quartina le toniche sono molto lontane fra loro: «per l'impiccato con una partitura al clavicordio / aprente i ventricoli della scala temperata al vello» (vv. 6-7) sono versi che hanno un susseguirsi di accenti ben più lontani, rappresentabili così:

---+-----+---+-/-+---+-----+---+---+.

La “fuga in avanti” dei versi prosegue anche nella prima terzina, dove ci sono due versi di quindici sillabe e poi di nuovo uno di undici; ma qui gli *ictus* si fanno più frequenti: la pausa più lunga fra toniche vede al massimo tre atone di seguito nei versi di quindici sillabe,

-+-+---+---+---+e-+---+---+---+---+,-  
mentre l'endecasillabo sdrucchiolo ha un andamento giambico:  
+---+---+---+---+.

La terzina di chiusura si assesta tra versi di dodici (vv. 12 e 13) e tredici sillabe (v. 14), ma l'assenza di *ictus* frequenti, soprattutto negli ultimi due versi (dove ci sono addirittura quattro e cinque atone consecutive), restituisce lo stesso senso di ampiezza della seconda quartina, dai versi molto lunghi (+---+---+---+---+e-+---+---+---+---+).

Quello in apertura del volume è un sonetto inverso, che propone prima le due terzine e poi le due quartine:

Ante quem di visa e più losco visto  
nel suo post quem è chiedere a quel verbo  
ausiliario: Della morte è aoristo

la morte stessa che sull'ara fa che il nerbo  
schiocchi con una puntura d'ago o schisto  
sì che a deverbale affermi di proverbio:

per la morte in maschera già siamo  
volubile arcobaleno che alla frombola  
degli occasi non revoca il ricamo  
delle stelle ma sì alla parca in vetta al tombolo

dell'universo... Per la morte lo zibibbo  
servito in una cantina negromante



di veleni che per imbibermi delibo  
s'un tavolo molato dal diamante.

Lo schema delle rime è ABA BAB CDCD EFEF, dove *A* ha tre rime perfette in ISTO (*visto* : *aoristo* : *schisto*), *B* ha due rime perfette e una quasi-rima (*verbo* : *nerbo* : *proverbio*), o meglio una quasi-rima inclusiva (*VERBO* : *proVERBiO*). Anche *C* è una rima perfetta (*siamo* : *ricamo*), mentre *D* (*frombola* : *tombolo*) è rima imperfetta all'atona finale. La rima *E* è imperfetta per la sola geminata (*zibibbo* : *delibo*), *F* è perfetta (*negromante* : *diamante*). Rispetto al sonetto precedente, qui la punteggiatura c'è, ma è rappresentata solo dai due punti, dai puntini di sospensione e dal punto fermo finale. Si tratta di un uso enfatico, visto che nemmeno qui si presenta il segno di solito più frequente in qualsiasi scritto, cioè la virgola. Tutti i segni di punteggiatura significativamente precedono la parola 'morte': «è chiedere a quel verbo / ausiliario: Della morte è aoristo // la morte stessa che sull'ara fa che il nerbo / schiocchi», con forte enjambement (vv. 2-5); «sì che a deverbale affermi di proverbio: / per la morte in maschera già siamo / volubile arcobaleno» (vv. 6-8); «ma sì alla parca in vetta al tombolo / dell'universo... Per la morte lo zibibbo / servito in una cantina» (vv. 10-12). La punteggiatura sembra dunque essere ad uso specifico della parola 'morte': la precede per enfatizzarla, per metterla a fuoco, per produrre picchi di rilievo semantico. Anche in questo sonetto l'uso degli enjambement è diffuso, così come lo sono i frequenti richiami fonici e i giochi di parole. Prima di tutto è evidente l'insistenza sulla /v/, accompagnata da /u/: «Ante quem di visa e pi<sup>ù</sup> losco visto / nel sUo post quem è chiedere a quel verbo / aUiliario» (vv. 1-3), che riprendono *deverbale* e *proverbio* al v. 6, quest'ultimo in quasi rima, e il gioco della ripresa di parole quasi identiche, due volte *quem* e *quel*. Anche oltre, nelle due quartine, il suono /v/ ritorna, rafforzato questa volta dall'allitterazione frequente anche di /r/ e /b/: «peR la moRte in mascheRa già siamo / volubile aRcobaleno che alla fRombola / degli occasi non Revoca il Ricamo / delle stelle ma sì alla paRca in vetta al tombolo // dell'universo... Per la morte lo zibibbo / seRvito in una cantina negRomante / di yeleni che peR imbibermi delibo / s'un tavolo molato dal diamante». Si noti l'interessante gioco di parole creato da «imbibermi delibo», nel quale le sillabe si scambiano di posto: *im-* e il suo inverso *-mi* aprono e chiudono la prima delle due parole, *-bi-* di *imbibermi* richiama *-li-* di *delibo*, *-ber-* assuona con *-de-* e *-bo* chiude il tutto, riproponendo il suono /b/ per la terza volta in due sole parole. Sembra un sonetto composto da parole magiche che compongono una formula capace di prendersi gioco della morte affiancandole parole con i tratti semantici della luminosità e dell'euforia, come *arcobaleno* (v. 8), che apre al sereno dopo il temporale, *stelle* (v. 10), *zibibbo* (v. 11) e *diamante* (v. 14); le rime, i giochi di parole e i richiami fonici frequenti rafforzano il senso di incantesimo che pervade il componimento, ricordano il linguaggio dei bambini quando giocano. Prendendo a prestito quanto detto da Fernando Bandini a proposito della lingua di Meneghello, si può affermare che «il carattere preminente di questa lingua infantile è la capacità (magica) di evocare oggetti fuori da schemi logici prefissati, con una attenzione acutissima al materiale fonico»(14). È notevole che questi tratti caratterizzino l'*incipit* del libro.

I versi vanno da un minimo di dieci sillabe (vv. 3 e 7) a un massimo di tredici (vv. 4, 10, 11 e 13). Il verso più lungo infatti è il tredecasillabo sdrucchiolo (v. 10). Sono di undici sillabe i vv. 1, 2, 9 e 14; di dodici i vv. 5, 6, 8 e 12. Dal punto di vista della misura sillabica, quindi, il sonetto è compatto, privo delle “fughe in avanti” viste nel sonetto precedente. Anche qui i versi sono di ampio respiro, perché di frequente ritornano le tre atone a separare due toniche e anche avvallamenti atoni più estesi, come nel v. 5 (+ - - - - + - + - + -) e nei vv. 12 e 13 (- + - - - + - - - + - e - - + - - - - + - - - + -). Per contro, si trovano anche *ictus* molto ravvicinati come ai vv. 1 e 2 (+ - - - - + - + - + - e - - + - - + + - - - + -).

Il sonetto di chiusura è un tradizionale sonetto in due quartine e due terzine:

Sì donnetta donzi no donnella  
pugalata al salasso del camino  
oppure allo spergiuo della donnola  
nei pollai dell'astio tuo vicino

Morte sei ma di copirti non ti riesce  
 le spalle più della vòlta fatte curve  
 d'osteria ove cervogia non si mesce  
 che a bevanda alcalina sfatta d'uva

a acini più meschini di lenticchie  
 s'è al viticoltore di prammatica  
 con umbratili incider coltellucci

il chicco a vigna che acclama il vin suo vice  
 ma non ha che una pessima grammatica  
 che acconsente all'anacoluti in un cantuccio.

Le misure versali sono spesso vicine all'endecasillabo: sono di dieci sillabe i vv. 4 (piano) e 10 (sdrucciolo). Sono di undici sillabe i vv. 1, 2, 3, 7, 8, 9, 11 e 13, sdruccioli i vv. 3 e 13. Sono di dodici sillabe i vv. 5, 6 e 12. L'unico tredecasillabo è al v. 14. Si nota una spiccata propensione per un andamento datilico (una sillaba tonica seguita da due atone) nel primo verso (+ - - + - - + - - + -) e anapestico (due sillabe atone seguite da una tonica), soprattutto in apertura di verso, nel secondo (- - + - - + - - - + -), nel settimo (- - + - - + - - - + -), nell'ottavo (- - + - - + - - - + -), nell'undicesimo (- - + - - + - - - + -), nel tredicesimo (- - + - - + - - - + -) e nel quattordicesimo (- - + - - - - + - - - + -). Nelle altre sedi il ritmo si frammenta in *ictus* privi di ripetitività modulare, dove però ritornano spesso le tre sillabe atone fra due toniche. Lo schema è ABAB CDCD EFG EFG. A non è rima perfetta: *donnella* : *donnola* è accostamento di due parole quasi omografe ma l'una piana e l'altra sdrucciola; B e C invece sono rime perfette (*camino* : *vicino*, vv. 2 e 4, e *riesce* : *mesce*, vv. 5 e 7). La rima imperfetta sfuma nell'assonanza nelle sedi D (*curve* : *uva*) ed E (*lenticchie* : *vice*). Ai vv. 10 e 13 (sede F) è la leonina *prammatica* : *grammatica*, mentre ai vv. 11 e 14 (G) la quasi-rima *coltellucci* : *cantuccio* è arricchita dal ritorno nella parola delle consonanti /k/ e /t/. I suoni tornano frequenti anche all'interno dei versi. Si vedano ad esempio i primi due. «Sì doNNelletta donzì no doNNella» sembra uno scioglilingua o una filastrocca di bambini, con ritorno tre volte della sillaba *don-* e due volte di *-i* (*Sì* e *donzì*), oltre all'uso delle doppie che contribuiscono a dare al verso un ritmo cadenzato e all'opposizione *sì* / *no*, che crea un effetto quasi da indovinello. Il secondo verso è completamente aperto dal suono /a/ che lo percorre, accompagnato dall'allitterazione di /l/ e /s/: «pugnaLata aL saLasso deL camino». Anche il suono /v/ è significativo nei luoghi in cui ritorna, che riconducono tutti al tratto semantico della *convivialità*: «le spalle più della Vòlta fatte curVe / d'osteria oVe cerVogia non si mesce / che a beVanda alcalina sfatta d'uVa» (vv. 6-8), «s'è al Viticoltore di prammatica» (v. 10) e «il chicco a Vigna che acclama il Vin suo Vice» (v. 12). Più degli esempi precedenti, si riconosce qui una sorta di sistematicità nel ritmo, visto il frequente uso di versi con attacco anapestico: il tutto accompagnato dal consueto gioco delle parole-rima e dei ritorni fonici interni ai versi.

Esemplare anche il sonetto scritto affidando la scansione verticale alle sbarrette oblique (semplici e doppie) anziché ai bianchi tipografici; testo inserito nella sezione *Sonetti*, ma che l'autore vuole idealmente unire agli altri due componimenti scritti senza a capo riunendoli tutti insieme nell'ultima parte dell'indice, come se non fossero poesie(15):

*Caudis*ono...: [Come spero que-  
 rela più del lecito a Stefano / pei  
 suoi lutti di spighe nel campiel  
 che fendute / spartamente ha sue  
 falci che in volo si levano / come  
 rondini nere che un gesso im-  
 proprio ha canute //] così anche  
 Stefano con proprietà inversa al  
 suo esercito / pei suoi lutti a cen  
 spegli nel campiel che fu fesso /  
 da un bagliore di falce che come  
 rondine esperta / si fa in due per

la bianca che denuncia quel ges-  
so // dice sì della morte noi sia-  
mo gli ordegni / con cui morte  
permette che certo il suo stame /  
dalla morte si sceveri come il le-  
gno dai legni / o il galletto di ra-  
me alla banderuola d'un amen //  
dal galletto che in via s'un lec-  
cio scarnente in un ceppo / con  
lo straccio di sangue del chic-  
chirichì dice a un campo / che  
il suo manto crociato si marita col  
gheppio // cui non versatile fu  
altra rampa altro stampo / che il  
legato *De Aegypto exeunt...* a Giu-  
seppo / solitario al suo silo che  
turbinò per un crampo

In questo sonetto la punteggiatura viene ridotta ancor più che nei precedenti, fin quasi all'azzeramento. Il punto fermo finale non c'è più, restano solo i puntini di sospensione, uno nel titolo e uno nel corpo del testo, dopo l'espressione in latino. Per aiutare il lettore a comprendere che il testo è un sonetto («ma anche per custodirne tra pareti un vettore ulteriore come se fosse lo stadio di un razzo che anlea staccarsi in un'allusione e un'illusione di infinitudine quasi a perdita di schema, quasi frantume interstellare», come sostiene l'autore stesso), Ceriani mette fra parentesi quadre i primi quattro versi. Lo schema rimico si può ricondurre al seguente, sempre tenendo conto delle imperfezioni che si vedranno nel dettaglio: [ABAB] CDCD EFEF GHG IHI. La rima *A* è quasi perfetta, salvo per l'oscillazione tra consonante sorda e sonora: *Stefano* : *levano*. La rima *B* è perfetta: *fendute* : *canute*. La quartina che dà inizio effettivo al sonetto ripropone la rima alternata CDCD, con rima perfetta per *D* (*fesso* : *gesso*) e una rima per l'occhio per *C*, dove la similarità delle due parole le fa sembrare una rima nonostante l'uscita sdrucchiola della prima e piana della seconda: *ESERciTo* : *ESpERTa*; anzi, ci si può spingere oltre e dire che si tratta di una sorta di rima eccedente, dove la sillaba in più non è in finale di parola ma al centro: *eserCItto* : *esperta* (l'altra rima ipermetra riscontrata in questo studio è nel primo sonetto analizzato: *mogaNO* : *toga*). Quest'ultima ipotesi sarebbe giustificata maggiormente se il sonetto avesse gli a capo e l'estremità del verso fosse ben individuabile; si nota che la rima *C* trova il sostegno della sdrucchiola interna (*Stefano*) e della presenza di un'altra parola sdrucchiola (*rondine*) nel v. 7: «così anche Stefano con proprietà inversa al suo esercito / [...] / da un bagliore di falce che come rondine esperta». I versi che compongono il sonetto sono un dodecasillabo (v. 17), quattro tredecasillabi (vv. 9, 10, 16), di cui uno sdrucchiolo (v. 3), cinque versi di quattordici sillabe (vv. 2, 6, 8, 15), di cui uno sdrucchiolo (v. 1), sette versi di quindici sillabe (vv. 4, 7, 11, 12, 13, 18), di cui uno sdrucchiolo (v. 5) e un verso di sedici sillabe (v. 14). Rispetto ai sonetti visti precedentemente, qui si nota una spiccata propensione per la ripetitività degli stessi moduli ritmici. Se si mette in colonna la rappresentazione del susseguirsi di atone e toniche il fenomeno acquista evidenza:

```
--+--+-+---+--+--
--+--+-+---+--+--
--+--+-+---+--+--
--+--+-+---+--+--

-+-+-----+-----+
--+--+-+---+--+--
--+--+-+---+--+--
--+--+-+---+--+--

--+--+-+---+--+--
--+--+-+---+--+--
```

--+---+-----+---+-

--+---+-----+---+-

--+---+---+---+---+-

--+---+---+---+---+-

--+---+---+---+---+-

---+-----+---+-

---+---+---+---+-

---+---+---+---+---+-

Di diciotto versi, quattordici si aprono sul ritmo anapestico di due atone seguite da una tonica. Iniziano in modo diverso solo i vv. 5 e 16. Spesso il modulo è ripetuto anche nelle sillabe che seguono: si vedano i vv. 1, 2, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 15, 17 e 18. Il verso 4 lo replica complessivamente tre volte, i vv. 3, 9, 10, 11, 12 quattro volte, il v. 14 cinque. L'identità ritmica caratterizza anche i vv. 1 e 2, il primo sdrucciolo e il secondo piano, che hanno gli *ictus* nelle stesse sedi. I vv. 9 e 10, e in parallelo 11 e 12, hanno la stessa successione di toniche e atone. Solo nelle terzine l'andamento ritmico tende a frammentarsi. È possibile che questa maggiore regolarità dipenda dal fatto che i versi non sono chiaramente visibili, vista la mancanza degli a capo, e che si ponga quindi la necessità di qualche elemento che cooperi alla loro individuazione: «suono e senso hanno trovato un loro punto d'equilibrio all'interno dei confini autorizzati dalla tradizione»(16). Tradizione con la quale Ceriani mostra di voler giocare, piegando un metro come il sonetto alle proprie necessità espressive proprio nelle posizioni più esposte (apertura e chiusura del libro, primo sonetto della sezione *Sonetti*). Giovannetti sostiene che «è [...] evidente che i materiali nobili del fare poesia in "forme chiuse" [...] sono sottoposti a un'esasperazione quasi parodica: nella pratica, volta a volta, della rima forzata sino all'apocope innaturale, dell'*enjambement* intensissimo ma in qualche modo gratuito, dell'iperbato e dell'anastrofe, e in genere di una sintassi aggrovigliata e rilanciata sino alla resa – quasi inevitabile – dell'aposiopesi»(17); forse si può andare oltre la parodia e trovare nel gioco delle rime, dei ritmi e nelle iterazioni foniche, pur all'interno di schemi metrici tradizionali, un tentativo di esorcismo nei confronti della morte, la volontà di allontanarla. Vi torneremo.

La riconoscibilità di moduli ritmici ripetuti ci porta agli *Apici*.

Ah la vipera la in doglie  
dell'Ordine dei sibili  
che al marito va da moglie  
nel meleto degli scibili –

se per strada in un col gesso  
sulla fronte del casale  
rinnegato – si imbattesse –  
la sua arca iperdentale...

La poesia è composta da due quartine i cui versi sono sette ottonari e un settenario. Sono ottonari i vv. 1, 3, 5, 6 e 7. È un settenario sdrucciolo il v. 2 ed è un ottonario sdrucciolo il v. 4. L'ultimo verso, con dialefe tra *sua* e *arca*, è anch'esso un ottonario. Tranne il settenario sdrucciolo, tutti gli altri versi sono composti dalla ripetizione degli stessi moduli ritmici:

--+---+---

---+---+---

--+---+---

--+---+---

--+---+---

--+---+---

--+---+---

--+---+---

L'attacco anapestico è seguito da tre sillabe atone, una tonica e una (o due) atone. Il secondo verso, acefalo, si incolonna perfettamente agli altri a partire dal primo *ictus*. I vv. 3 e 5 variano di poco il modulo inserendo un *ictus* nella quinta sillaba. La rima è alternata: ABAB CDCD. La prima strofa ha tutte rime paronomastiche: *doglie* : *moglie* e *sibili* : *scibili*. La seconda quartina ha una consonanza in *C* (*gesso* : *imbattesse*) e una rima perfetta in *D* (*casale* : *iperdentale*). Si noti anche qui la punteggiatura ridotta ai trattini e ai puntini di sospensione. Lo schema così semplice e l'iterazione ritmica, o meglio l'imporsi delle «ragioni del ritmo»(18), in tutto il componimento fanno pensare a una conta.

Ancora dagli *Apici*:

Foglio che scarto  
per la tua sagoma  
cerca un tuo sarto  
dal vestito di mago ma

di foglio già al drappo  
per un paio di forbici  
come il labbro che allappo  
tredicesim di dodici...

Ematoma del requiem  
la cui rondine stupra  
la vipera del dittafono: Semen  
seminis... che alla morte fu supra.

La poesia è composta da tre quartine a rima alternata. La prima quartina ha rime perfette in *A* (*scarto* : *sarto*) e rima franta in *B* (*sagoma* : *mago ma*). La seconda ha rime perfette in *C* (*drappo* : *allappo*) e quasi-rima in *D* (*forbici* : *dodici*); la terza quasi-rima in *E* (*requiem* : *Semen*) e rima perfetta in *F* (*stupra* : *supra*). Va notata anche l'assonanza forte fra le rime *A*, *B* e *C*. Inoltre l'ultima quartina ha una sorta di rima ritmica intraversale, *rondine* (v. 10) : *vipera* : *dittafono* (v. 11) : *seminis* (v. 12), forse a supplire la mancanza di una rima sdrucchiola in punta di verso, diversamente che nelle due strofe precedenti. La prima strofa è composta da versi brevi, tre quinari (vv. 1 e 3), di cui uno sdrucchiolo (v. 2) e un settenario sdrucchiolo (v. 4). Nella seconda i versi si allungano: un senario (v. 5) e tre settenari, uno piano (v. 7) e due sdrucchioli (vv. 6 e 8). La terza strofa allunga i versi di nuovo: due settenari (vv. 9 e 10), un endecasillabo (v. 11) e un dodecasillabo (v. 12). L'andamento ritmico rivela molti moduli che tornano:

+ - - + -  
+ - - + - -  
+ - - + -  
- - + - - + - -

- + - - + -  
- - + - - + - -  
- - + - - + -  
- - + - - + -

- - + - - + -  
- - + - - + -  
- + - - - + - - + -  
+ - - - - + - - + -

Nei primi tre versi ci sono *ictus* di prima e quarta, poi dal quarto verso si ritrovano gli attacchi anapestici, fino al v. 10. Anche il v. 5 potrebbe rientrare nella lista dei versi aperti da due atone e una tonica, se si recupera – pascolianamente – la sillaba del *ma* del verso precedente; in questo modo l'andamento ritmico avrebbe *ictus* ripetuti sempre di terza e sesta. Per gli ultimi due versi il



discorso è più complicato: se intendessimo «Semen / seminis...» come se fosse tra parentesi e spostassimo le due parole a formare un segmento a sé, avremmo un andamento di questo tipo:

- + - - - + - -	la vipera del dittafono
+ - + - -	Semen seminis...
- - + - - + -	che alla morte fu supra

Tornerebbe all'ultimo verso, così, la cadenza ritmica dominante, mentre si verrebbero a creare delle similarità tra «Semen seminis...» e i primi due versi e tra «la vipera del dittafono» e il v. 5. È evidente in questa poesia un ritorno degli accenti nelle stesse sedi che rende la lettura a voce alta una sorta di formula magica o, come si diceva per il componimento precedente, la filastrocca per una conta. Un bambino sarebbe deliziato da questa musicalità che potrebbe accompagnare i suoi giochi, perché implicato con l'euforia veicolata dalle iterazioni foniche e ritmiche. Ha scritto Toti Scialoja:

Elemento primo del gioco [per il bambino] è la parola. In questo senso si potrebbe riconoscere che la parola è persino il primo gioco – il gioco originario – anche in ordine di tempo. La parola è udita e ascoltata da lui, incessantemente, gratuitamente, fin dalla nascita. Organizzata melodicamente nelle ninne-nanne, armonicamente nelle conte e nelle filastrocche [...]. Ancora la parola è per il bambino enigma: ma frammento di enigma, particella di enigma. Di un enigma reso domestico. Questa volta il mistero non è subito passivamente ma è esorcizzato, e esercitato in proprio, nella propria bocca. Enigma tuttavia resta, la parola, in quanto seguita a riferirsi a sostanze del mondo adulto. A sostanze inconoscibili. (19)

Per l'uomo adulto il mistero più grande è quello della morte, lo stesso che percorre tutte le pagine di *Memoriré*. E se «la parola è una delle chiavi che aprirà la porta del mistero sulla vita adulta»(20), il poeta si fa bambino, perde l'uso conscio della parola, torna al nonsense della lingua dell'infanzia per «assaporare la sua sonorità e mettere in moto, come un carillon, i suoi ingranaggi magico sillabici»(21) e in questo modo allontanare la morte da sé. Infatti il nonsense «è lo spasimo, la voglia spasimante di un senso più vero, forse il senso dell'essere»(22) che è dell'ultimo istante della sua esistenza, del momento estremo del trapasso. «L'“apice” dovrebbe essere il punto culminante, l'attimo fulmineo in cui il discorso laconico arriva a coincidere con l'obiettivo prefissato [...], la morte»(23), o meglio ad avere una funzione apotropaica nei confronti della morte. La poesia, e soprattutto questa poesia, non è solo significato, ma anche percezione e ricordo che accompagna il lettore dopo aver chiuso il libro: come l'improvviso ricordo di quando si giocava a nascondino e si sperava sempre, al momento della conta, di non dover essere quello a cui toccava stare sotto e cercare, per poter almeno una volta farla franca, nascondersi, vincere la partita...

Anna Bellato

#### Note.

(1) Una centuria e tre componimenti transfughi, come sostiene Ceriani: sono le tre poesie senza i bianchi tipografici degli a capo.

(2) Negli Apici dei laconici: *Per la morte siamo il frutteto, Ah la vipera la in doglie, Quando al giro di due inverni, Il girone d'un'estate e d'una, Il girone delle quattro stagioni, Il teatro della serpe viscida, Cresci ah i tuoi proseliti, Allo spozalizio con il burbero, Prestami il tuo anello divorzile, Hanno spaccato fino in due e mela e pesca, D'ebetudine di monte solitario, Questo è l'ordine di carestia, Cerniere-feritoie in noce od in mogano, Noè allibra solo un'asse e una stoppia, L'idromé alla mela, Morire - per me - sarà un trionfo, Cardellino dovendo trovare, Il cuore deve fare rodaggio, Se al maestro vinattiere, Per prodigio di natura, Vento sotto la sferza del salice, Cimitero da un cimiero di gesso, Campo di tiro al varco cui è campo, Cimitero da non credere, Sudario orlato con due braccia, Sudario infine a un lembo intèrito, E chiesina che impetrate. In Ancora gli apici: Al gancio il macellaio di Abele, C'è l'odio. Veste all'inguine né tristi né lieti, Chi nasconde dietro l'uscio l'urto, Perché mi turba quel rosso mattone?, Ade, Sollevare la pietra del sepolcro, Oggi il più gelido acquivento ha il tuo muso, Attingi un carme di marziale durezza, Pasqua di... resurressi, Sgazzettando come una gazza ladra una candela, una, È il cristianesimo il lato in lava del teschio, Per la morte noi siamo la sintassi.*

(3) Negli Apici dei laconici: II. (procede a quella conta...).

- (4) Negli *Apici dei laconici*: *Il picchio dei tuoi chiodi è in lame, Oh la serpe, lei, quell'unica, Il girone di due autunni, È ava di Giuseppe, I. Con coturni va la cicca, Abbi fede e misura che al prezzo del pane, Uniomicida che la taglia, Foste voi, o rose, gaglioffe di rossore, Quel che so a mente scarlatta, La fleur - ma fleur! - fanée, Filanda in canapa di scheletro, L'angelo ad ogni angolo, Foglio che scarto.* In *Ancora gli apici: Una stella occhiuta è al firmamento, Dove guizzano due foglie di edera, Ferita che ti ferisci da sola, Non riesco a saper del suo volto..., Morte, al ciglio del campo, d'un sedano, Ti lavi i piedi nella tazza del cesso, Se se ne sta alla posta, spiandola, il sordo, C'è la morte, dicono. Ma la morte è nel vero, Il telegrafo a fili per due falchi due bolidi, Morte, mia sursdò mia Ofelì..., Può spaventare il pensiero di una sedia, Se teshcio è il mio patronimico, Del ponte di barche in isterco, Al tuo stomachevole puzzo di piedi, Lupa incognita a luviera, Lo stenogamma del vento di fen, Fen d'acido fenico.*
- (5) Negli *Apici dei laconici*: *Per la morte siamo il rammendo, Ora occhio al sicariante.* In *Ancora gli apici: Remplir des boyaux, La morte viene di notte, D'uno che nella sua bottega di bolle, Il mio problema a parole, Per la malinconia dei gufi non fai tu le veci, Delle osterie che dividesti in tre, Ah le crusche sull'inferiore coperchio.*
- (6) Si trovano negli *Apici dei laconici*, ma l'indice le riporta come se fossero un blocco a sé, assieme al sonetto preceduto da una quartina: (nel geroglifico del primo attore), *E Oreste? Oreste sta a Egisto? E chi, orestiaro, a Pilade?*
- (7) Negli *Apici dei laconici*: *Siamo nati per morire.*
- (8) Nei *Sonetti*: *Introibo, Per la morte siamo sì il congegno, La morte in maschera dice al condomino, Ha una regola il migliore Agamennone, Nella fureria delle spine assoldò, In un improvviso di grotte una voce, Clitemnestra da un centesimo, spettro, Sol suum lumen tartaro vel umbra fenerat, Sonetto dell'infrascarsi in fratte, Soné s'a sovereto, mela in regno vi ricoveri, Scongiuri, Margherita, degli alessi, A morte mea fu concio declinare, Che rimprovera l'istantanea lonza, Per che bodas de sangue o sposalizio di Cana, Spasmo del mensurar senza misura, Scandalo che dimostra come morte, Muette loi royale guette le roi loyal, In exitu.* In *Ancora gli apici: Sì donnetta donzì no donnella, che chiude la raccolta.*
- (9) Negli *Apici dei laconici*: *Ante quem di visa e più losco visto, che apre il volume.*
- (10) All'interno della sezione *Sonetti*, ma nel gruppo delle poesie senza a capo scorperate dalle altre nell'indice: *Caudisono.*
- (11) R. Zucco, *Il trasloco dei morti. Intorno e dentro tre quartine di Marco Ceriani*, «Studi Novecenteschi», XXXIV, 74, luglio-dicembre 2007, pp. 509-536 e Id., *Piccola palinodia per Marco Ceriani seguita da un sonetto "abbandonato" del destinatario*, Udine, Edizioni del Tavolo Rosso, 2010.
- (12) P. Giovannetti, *'Memoriré' di Marco Ceriani, ovvero dell'ipotiposi che (si) uccide*, in c.s. in «Istmi».
- (13) Cfr. F. Dogana, *Suono e senso. Fondamenti teorici ed empirici del simbolismo fonetico*, Milano, Franco Angeli, 1983, pp. 171-178, 209-211 e 213-214.
- (14) F. Bandini, *Dialecto e filastrocca infantile in 'Libera nos a malo' e 'Pomo pero'*, in *Su/Per Meneghello*, a cura di G. Lepschy, Milano, Edizioni di Comunità, 1983, pp. 73-83, a p. 77.
- (15) Il poeta e il suo editore hanno voluto impaginare questa e le altre due poesie transfughe in colonne che ricordassero i repertori lessicografici e i dizionari enciclopedici.
- (16) R. Zucco, *Il trasloco dei morti* cit., p. 523.
- (17) P. Giovannetti, *'Memoriré' di Marco Ceriani* cit., p. 4.
- (18) R. Zucco, *Il trasloco dei morti* cit., p. 524.
- (19) T. Scialoja, *Infanzia e nonsense. Voglia dell'intangibile*, in *Il gioco della rima. Poesia e poeti per l'infanzia dal 1700 ad oggi*, a cura di S. Fabri, F. Lazzarato, P. Vassalli, Roma, Museo del Folklore Aprile / Maggio 1984, Emme edizioni, 1984, pp. 133-135, a p. 134.
- (20) *Ibid.*
- (21) *Ibid.*
- (22) *Ivi*, p. 135.
- (23) F. Francucci, presentazione di M. Ceriani, *Apici dei laconici*, «Atelier», x, 40, dicembre 2005, pp. 40-50, a p. 41.

## CAMILLO CAPOLONGO

Sulla figura e la complessa opera di questo eccentrico (letteralmente) poeta e potente *plasticien* mancano tuttora profili che vadano al di là della semplice presentazione da catalogo o della mera prefazione celebrativa(1). Eppure il settantaduenne Camillo Capolongo, originario di Roccarainola, da anni in volontario confino nella più afflitta delle province italiane, ha al suo attivo una produzione decennale oramai ostinatamente connotata.

L'archivio-museo-atelier in cui vive e lavora preserva dall'implacabile minaccia dell'oblio un nucleo consistente, sebbene parziale, di tale produzione, dalle grandi tele alle sculture in legno e in bronzo(2), dalle serie a tema in piccolo formato (*Vesuvio*; *Uomo che cammina*) ai *collages* in fotocopia b/n e acetato che hanno caratterizzato la sua attività plastica dagli anni '70 ad oggi. Ulteriori indizi sono recuperabili nel magma documentario della rete, dai cataloghi di recenti personali alle schede descrittive di alcune case d'aste(3).

La sua attività di creatore e aggregatore di poesia visuale è invece testimoniata dai preziosi numeri della rivista *Match* (1984-2000) in cui si raccoglie il meglio della produzione di quegli anni, da Arrigo Lora Totino a Mirella Bentivoglio, da Adriano Spatola a Luigi Castellano, da Julien Blaine a Tibor Papp(4). Quel breve ciclo di epifanie poetiche raccolte con notevolissima perizia grafico-editoriale in un insolito grande formato si sublima nella collaborazione con il movimento guidato da Jean Jacques Lebel e Jacqueline Cahen: nel 1988 «Match» diventa Festival internazionale di poesia ed accoglie nei territori della “militanza” capolonghiana (Nola e Pomigliano d'Arco) l'edizione n° 13bis del festival parigino di poesia *Polyphonix* ed i suoi più illustri ospiti: Faton Cahen, Jacqueline Cahen, Eugenio Colombo, Corrado Costa, Esther Ferrer, Arnaud Labelle-Rojoux, Antonio Porcelli, Adriano Spatola, Patrizia Vicinelli, Roberta Voltolina, Sergio Talenti, Silvia Zanotto(5).

Non meno emblematica è l'attività di Capolongo come performer e poeta sonoro: pur essendo ampiamente attestata la sua partecipazione a diverse edizioni di *Polyphonix* nella storica sede del Centre Pompidou, mancano purtroppo, o sono difficilmente reperibili, riproduzioni audio o filmate di quelle esibizioni.(6) A partire dagli anni '80 lo storico festival parigino è teatro, insieme a diverse manifestazioni nostrane, anche della sua produzione videopoetica. In particolare, a Parma nel 1997, a rappresentare il tema della *Territorialità* all'interno della rassegna di videoarte curata da Manuela Corti, è la poesia *Io chi sono?*(7) Di questa e di altre opere, come *1 e 2* e la serie di *Poesia Show* (2004), esistono copie analogiche negli archivi dell'autore, mentre su *youtube* sono presenti dal 2007 tre interessanti performance video di Capolongo curate da Rino Pastore: nelle prime due, intitolate *Caino Territorialità* e *Caino Ironia*(8), delle intense ‘strofe mimiche’ del poeta si alternano nel montaggio ad una serie di disegni tratti dalla rivista «Match». Nell'ultimo video invece (*I am, I am*), tutto focalizzato sui concetti di identità e ‘affiliazione’, alla riedizione del classico *Io chi sono?* segue una serie di sketch di drammatica efficacia. Memorabile, tra gli altri, l'epigramma / allocuzione ai presunti “padri” del suo magistero poetico: «Pasolini: buccino! Gadda: buccino! Montale: buccino! Dante: buccino! Boccaccio: buccino!».

La qualità del suo personalissimo cammino “verso una poesia totale”(9) induce anzitutto al confronto con esperienze poetiche affini, quali, appunto, quelle di Adriano Spatola e di Patrizia Vicinelli. Una prima considerazione da fare è che in tali esperienze l'‘ardore’ della loro ricerca espressiva sia il risultato non solo delle sollecitazioni ideologiche delle correnti neoavanguardistiche di cui questi poeti furono indubbi protagonisti, ma anche di una specie di ‘radicalità’ biografica, convertitasi poi progressivamente in un'anarchica refrattarietà agli assestamenti ideologici degli anni '80 ed in una conseguente marginalità rispetto alle forme che venivano a costituirsi sulle ceneri dello sperimentalismo militante.

A parere di chi scrive, proprio questa loro peculiarità biografica e geografica (la “slavità” di Spatola, la “no-poletanità”(10) di Capolongo, la “tossicità” di Vicinelli), mentre da un lato costituivano un evidente punto di forza nella ricerca di una maggiore ‘medialità’ ed eseguibilità del Fralinguaggio poetico, dall’altro lo marcavano irrimediabilmente – e necessariamente, dato il carattere intrinsecamente “giullaresco” della loro produzione – di un tratto *clus* e quasi autolesionistico(11), contribuendo a relegare la loro esperienza in quell’«ostinato cono d’ombra», in quella «zona d’indiscernibilità entro cui non sembra lecito addentrarsi»(12), che persiste tuttora, nonostante l’interesse che di recente sembra essersi destato almeno per alcuni di loro(13). Andiamo dunque al meno frequentato e forse più oggettivamente ostico dei tre.

Ecco come Capolongo, nel 1983, intonava l’*accessus* a quella sua personale antologia di poeti *nopoletani* rappresentata dal volume *Sopra / Poesia* (i corsivi nel testo sono originali):

In limine  
IN LIMINE  
in limine

da Napoli in *summa* per una didascalia di avvio: nove nomi *nove* tra *avanguardia* e recalcitranze storiche, luoghi comuni e radicalità *comunque*, tra voglie di sistemi e prolassi di sfiducia, tra *ratio* e *ossesso*, da Cangiullo (Francesco) ai *nopoletani*

nove autori nove per una verifica di assoli come a volere ottemperare a un giudizio che inquadri la fattispecie poetica lungo direttrici di approccio fisico, a scardinare le maglie di, o: da, ogni status di *poesia* volendo addentrare il discorso in certi connotati di presenzialità più invadente.(14)

E si veda ancora come, più tardi (1990), dichiarava il significato della sua rivista «Match» nel volume de *Il sociale*:

Match era sottotitolato estetica (o: estetiche) e tecniche di animazione. Quali erano i brodi che bollivano nella pentola del cuciniere? quali ricette o destinazioni? Volevo attivare una terra / Il sogno etereo di rimettere in circolo la utopia di un’identità  
Mi importava ‘sfruculiare’ le radici. Attraversare con lampi, corti circuiti, flash di esegesi...(15)

Si tratta di una poesia dell’ “approccio fisico”, di un’estetica corporale del resto enunciata fin dal primo manifesto dei *nopoletani* (1983), a firma di Emilio Villa (il corsivo è mio):

Ed ora partiamo: Cari Luca [Luigi Castellano], Leo [De Berardinis], Camillo, e Peppe [Capasso] [...] Non solo irritarsi, o cari, ma urlare in opere, come voi, lo schianto della rabbia che si fa prestanza organica, più precisamente slancio in Luca, *estetica corporale* in Camillo, primaria cruenza in Peppe, negatio in Leo, rattrappiti in illimitato vacuo.

Tale estetica, che però – è essenziale ricordarlo – in Capolongo non prescinde mai da un appello costante alla *ratio*, si proponeva come risposta ad una doppia istanza, di ordine sociale e formale: la prima, abbozzata fin nel progetto-manifesto CAPA (1967-68)(16) e maturata al momento della collaborazione col “Teatro di Marigliano” di Leo De Berardinis (1970)(17), si era fatta incessante durante l’esperienza di disegnatore e animatore per handicappati, malati mentali, detenuti ed emarginati (1980-’83)(18); la seconda muoveva da un *ossesso* personale, da un istinto comunicativo “basso” e di radicamento anti-dada, da una predisposizione biografica e geografica allo stile comico-realistico:

“Poetica”  
A proposito delle tavole in mia rivista «Match» [...] ho scritto:  
«La parola era nata per significare. E non per starsene inguainata (ha la casacca della figura)».

[...] E per una migliore esplicitazione ho scritto:

«...a) poesie stercose →: scrivevo e poi riutilizzavo le carte, recuperavo a un mio strapazzo organico la materia.

b) poesie trafitte →: da chiodi o spilli che surreggevano i fogli: dopo varie peripezie i fori cominciavano a sostituire».

Ho scritto:

«per mancanza di carta riutilizzavo quella igienica/allora negli anni 50-60 le carte che si usavano per nettare erano ancora durette/non destinate a umidarsi e morire come i rotoli odierni in tempo reale di uso le tracce degli strofinamenti erano occasione di spunti/indirizzi di scrittura/poesia da scaturigine/espurgo la carta “igienica” rimaneva tale/nulla si toglieva al valore iniziale di uso/anzi lo si ribadiva razionalmente per sovrapposizione di funzionalità: all’uso si sovrapponeva la semantica dei lasciti corporali ...».

Dicembre, 2000(19)

Per fornire appigli più familiari al lettore non avvezzo ai procedimenti della “poesia concreta”, proviamo, finalmente, ad indagare lo stile capolonghiano sul terreno più consueto della poesia lineare. Nel 2010 l’autore licenzia una raccolta rappresentativa di quarant’anni di attività (1969-2009).(20) Ad una prima parte tutta verbale segue un’appendice dove il testo dialoga con immagini in bianco e nero tratte dal riconoscibilissimo repertorio plastico dell’autore napoletano. Si tratta di un *corpus* di soli centoquindici testi,(21) le cui carte dattiloscritte testimoniano un lavoro di politura tale da suscitare da subito la curiosità del filologo. L’esito di questo metodico *labor limae* è una poesia epigrafica e semanticamente densissima, dotata di un tono essenzialmente gnomico. Tutti i temi riscontrati altrove (potere e “radicalità” del *logos*; dialettica *ratio / ossesso*; *eros*; corporalità) sono presenti e vi agiscono in maniera determinante. Il dispositivo che li mette in azione è, come nella citata produzione visuale e plastica, la parodia: la produzione verbale capolonghiana è tutta giocata su ironici “calchi” prosodico-metrici e lessicali del canone letterario, intenzionalmente associati ad un materiale di risulta desunto dal registro “basso” del parlato e del dialettale e da quello “iper-tecnico” della terminologia scolastico-filosofica e giuridica. Un procedimento del tutto affine a quello con cui il canone grafico tradizionale – emblematicamente incarnato dalla Gioconda leonardesca – veniva da Capolongo snaturato attraverso riproduzioni in fotocopia, aggredito con sfregi e sfottò à la Dalì e umiliato con accostamenti duchampiani a macchie di scatologica evocazione.

Si osservi, ad esempio, come nel testo di *Defecatio* la funzione parodica agisca in tutte le declinazioni sopra citate:

io sono dentro  
a le cose  
e di retro  
io le sistemo  
le res.  
la fecola in pietra.  
la panza che secca  
postura  
corolla.  
le cose che cago(22)

Oltre ai dati di superficie, come la combinazione di elementi di matrice accademica o canonica (il filologismo grafico “a le” o il latinismo tecnico “res”) con tratti sintattici e lessicali tipici del *sermo cotidianus* (la dislocazione a sinistra dell’oggetto: “le sistemo / le res”; i regionalismi come “panza” e “cago”), ancor più significative possono forse risultare le osservazioni sulla ‘struttura



profonda' della poesia, e cioè sul ritmo. Sebbene la realizzazione versuale del testo capolonghiano sembri ampiamente disattendere la metrica canonica, con un richiamo non troppo velato alle ascendenze futuriste normalizzate dal modello ungarettiano, tuttavia la sentenziosità ed il carattere, per così dire, 'montaliano' del messaggio obbliga l'autore ad un sotterraneo recupero di scansioni tipiche della poesia gnomica. Una riprova di ciò è data da un (mio) tentativo di 'ricomposizione' del testo citato secondo i metri tradizionali (in grassetto-corsivo le vocali interessate dagli *ictus* primari e secondari):

io sono dèntro a le còse e di rètro  
io le sistèmo le rès.  
la fècola in piètra  
la pànza che sècca  
postùra coròlla.  
le còse che càgo

Come si può osservare, i primi due versi originali del testo capolonghiano riflettono un perfetto endecasillabo con struttura prosodica *a minore* e forte accento sulla prima sillaba: un "tipo" metrico di evidente potenza esordiale ed allocutiva, come ricordano alcuni celebri attacchi danteschi. Il terzo ed il quarto verso, invece, costituiscono insieme un ottonario sdrucchiolo il cui ictus finale funge da parallelo non solo ritmico-metrico, ma anche etimologico (*cose* = *res*), con l'accento di settima dell'endecasillabo 'ricomposto' all'inizio. Gli ultimi versi, infine, fondendo insieme l'ottavo e nono, compongono una serie ritmica omogenea in cui si riconosce facilmente l'incedere proverbiale del senario. Tuttavia non è necessario stravolgere la superficie per rivelare certe marche della struttura capolonghiana. La poesia inaugurale della raccolta, focalizzata, come quasi tutta la prima parte, sul ruolo e l'effetto della "parola", rivela alcune strategie ritmiche tutte giocate nello spettro delle possibilità tradizionali:

la paròla gonfiàta  
ròsa di efflùvio  
mèstica equilibràta  
il nètto e il lòrdo

In questo caso la sentenziosità del dettato capolonghiano è ritmicamente determinata dall'alternarsi di due quinari "frenanti" tra il *tema* («la parola») e il *rema* («mèstica») enunciati dai due settenari in rima. L'effetto finale è quello di una modulazione di un secco detto memorabile entro cadenze di sapore liturgico: una specie di *litania dei santi* o alla *vergine* (del tipo: «rosa mystica / ora pro nobis») profanata dal peculiare *ossesso* capolonghiano.

Con il secondo testo della raccolta, invece, la parodia di codici all'ottri in chiave gnomica insiste su un doppio livello, sintagmatico e sovrasegmentale:

la paròla  
la salivàre mobilità  
una sòrta di prurìto  
addòsso  
òstico  
una rogatòria di fiàti  
che scòla(23)

I vv. 2 e 6 riproducono infatti della lingua tecnico-giuridica non soltanto il lessico, ma anche la ritmica prosastica, prossima a clausole canoniche (il sintagma «rogatòria di fiàti», ad esempio, è un perfetto *cursus planus*). Il tutto ratificato dalla rima guittoniana *paròla* / *scòla* che conferma l'attitudine parodico-allusiva dello stile capolonghiano.

Al fine di conseguire un effetto di evocativa sentenziosità, dunque, l'*ossesso* della poetica capolonghiana aggredisce il codice linguistico su più livelli. La sintassi arriva ad essere alterata con ardite dislocazioni topicalizzate in parole-verso:

È l'uopo d'essere  
che  
la  
smarca la  
parola(24)

o con frequenti periodi nominali, frasi scisse, ostinati solecismi e dialettalismi. Tali forme, caratteristiche della sintassi del parlato, si affiancano spesso a forme iper-liriche, come ad es. in *su tutto il campo*, in cui l'inizio idillico-ungarettiano, reso parodicamente con un ordito regolarissimo di endecasillabi, quinari e settenari

su **tù**tto il **cà**mpo  
l'**adù**so schèrno delle tòrte fòglie  
vuòta il **sà**cco.  
per qu**à**nto il vènto impìgli  
ogni còsa decède.  
si tr**à**sferìsce (...)(25)

«si trasferisce» su di un piano più marcato, personale, “territoriale”:

dico di marca mia:  
io sono.  
e ne la sconnessa istanza  
io già mi squaglio.  
mi scasso il vertebro.  
inclinio.  
àdulo il vuoto.  
chino a procurarmi una fede.  
altra redazione:  
postura.  
clinamen.(26)

L'abilità del *contrafactum* capolonghiano si rivela inoltre nella raffinata blasfemizzazione di alcune formule gnomiche:

in medio stanno le zinne.  
rotonde.  
sicut  
un epitelio  
fitto.  
la seta  
il turibolo.  
mio cazzo che ascolti (...)(27)

o in versi dalle puntuali cadenze di epigramma:

in vista di glande pare  
il dito grossolano di un dio.  
la ragione dispare.

è il gran conclave.  
io e lei.  
escreti di poca lingua.  
su i tavoli  
(ci) decrittiamo.  
io e lei.  
in questo apporto. due.  
il rarefatto uzzolo.(28)

Come si era già fatto notare altrove, quello di Camillo Capolongo è un *trobar ric* insieme adamantino e proteiforme, in cui la citazione diretta o la “modulazione” del riferimento letterario, pur armonizzandosi nel tessuto ritmico e sintattico della composizione di arrivo, conservano la loro natura di *calco*, nel senso primordiale di segno, di traccia intertestuale dalla forte pregnanza conoscitiva.

La percussività dell’allitterazione e del ritmo nell’attacco di *Mèrula*, ad esempio:

La mèrula è pazzità.  
è fatta pàzza.  
in cièlo è fòrte.  
paralizza e svolàzza (...)(29)

riproduce intatti – se si legge il testo fino alla fine – il carattere teso e nevrotico e la funzione simbolica che quella stessa figura fònica possedeva nell’ipotesto danielino:

L’aur’amara  
fa·ls bruels brancutz  
clarzir, que·l dous’espeis’ab fuelhs,  
e·ls letz  
becx  
dels auzels ramencx  
te balbs e mutz,  
pars  
e non-pars(30)

Sempre con il poeta perigordino, inoltre, Capolongo condivide il rapporto analogico tra linguaggio indurito, gelato, essiccato e la violenza di un amplesso agognato con la donna «fredda.museata».(31) Non è difficile, ad esempio, leggere nella filigrana di alcuni turbinanti versi del lungo “discorso” di *Coire*:

io e lei  
in ruvido aggrazio.  
allogati.  
nitido sacramento.  
sotto la pelle riportati.(32)

lo “scorticante” auspicio erotico de *Lo ferm voler qu’el cor m’intra*:

de lieis serai aisi cum carn e onglà(33)

Ovviamente, è anche il Dante petroso (specie *Così nel mio parlar voglio esser aspro*) a fornire ampie manovre d’ispirazione, così come il sarcasmo erotico del *jonglar* duecentesco di Alcamo (il corsivo è mio):

poggio  
tra coltri  
gli argomenti  
di spreco fisico. sciala la  
rosa rossa pulcherrima.  
dico: il conno.  
a me che è profferto diaristico,  
la infinita bellugine.  
vado a virare  
la mia figura(34)

Questo, per ora, basti a fornire un primo saggio della poesia capolonghiana. Una poesia della *gnosi*, strutturalmente “episodica”, se non destrutturata(35), di «totale infrequenza» – come amava definirla Emilio Villa(36) – in cui la «concettualizzazione estrema»(37) di alcune battaglie proprie dell’esperienza visuale e neofuturista (la logica binaria dell’ «uno e due», la «deformazione semantica» del segno grafico, il concetto di “riproduzione parodica” per fotocopia) si innerva in un tessuto verbale fortemente connotato dalla dimensione ‘territoriale’, da un lato, e dall’ironico riuso di motivi iper-tradizionali dall’altro. Una poesia, infine, in cui il dato fonico-ritmico conserva, come si è tentato di dimostrare con questi brevi cenni, una forte funzione conoscitiva, desunta tanto dalla decennale pratica “esecutiva” propria del poeta sonoro, quanto, su un piano più propriamente “letterario”, dall’innegabile influenza del percorso montaliano.

Gennaro Ferrante

#### Note.

- (1) Un recente contributo generale sull’estetica capolonghiana, sufficientemente documentato, per quanto non del tutto esente da approssimazioni critiche e metodologiche, è quello di T. FIORINO, *La visualità di una poesia in movimento: Camillo Capolongo*, in «Esperienze letterarie», a. III 2009, pp. 167-84.
- (2) Un recente accenno alla sua esperienza di scultore è nel quotidiano *Roma* (9 febbraio 2012), sezione *Cultura*, articolo di R. PINTO. Ringrazio Michele Sensini per la segnalazione.
- (3) [www.exibart.com](http://www.exibart.com) [cerca “Camillo Capolongo”]; [www.blindarte.com](http://www.blindarte.com) [cerca “Camillo Capolongo”]; si vedano anche i cataloghi cartacei *Blindarte*, XXV, 17 maggio 2007, opera n. 140 e XXVIII, Napoli 11 dicembre 2007, opera n. 163.
- (4) Diciannove sono i numeri di «Match» usciti tra il 1984 e il 2000, secondo la minuziosa ricostruzione di Domenico Capolongo, che ringrazio per tutti i dati fornitimi. Cfr. anche FIORINO, *La visualità di una poesia*, cit., pp. 174-78.
- (5) <http://polyphonix.net/blog/sections/festivals/>
- (6) Ivi.
- (7) ParmaPoesia, ed. 1997, a cura di Daniela Rossi e Nanni Balestrini.
- (8) I due video riportano in chiusura la data: Agosto 2002.
- (9) La definizione spatoliana è qui da usarsi con tutte le opportune cautele: relativista per *habitus* ideologico e minimalista per soluzione formale, Capolongo parlerebbe piuttosto di poesia dell’ “1 e 2”, riprendendo il titolo di una sua celebre performance.
- (10) Sul termine “napoletano” si veda *Il sociale: territorio nolano 1970 1990*, a cura di C. CAPOLONGO, Cicciano, Grafdes, 1990, p. 72: «Il termine fu coniato da Camillo [1983] e nelle intenzioni doveva servire, e serve, un clima, se non una ideologia di vita. Un termine che traducesse in un pubblico un lungo esercizio di arte e socialità, innanzitutto di chi aveva a quel termine pensato».
- (11) Penso all’editoriale capolonghiano di «Match», a. XII 1990, p. 20: «Match si crocifigge. È una rivista autolesionista. Non permette editoriali strani ma trasparenti. Trapassamenti. Match non è una rivista autolesionista. Permette editoriali strani. non trasparenti. Non trapassamenti».
- (12) M. DI MECO, *Invasione di febbre gli elementi: note di lettura a Non sempre ricordano e I fondamenti dell’essere di Patrizia Vicinelli*, in *L’Ulisse*, a. XV 2012, pp. 151-61, a p. 151.
- (13) Si veda l’ironico post di Marco Giovenale su [www.puntocritico.eu](http://www.puntocritico.eu): *L’ormai attestata egemonia degli autori sperimentali in Italia*.
- (14) *Sopra / Poesia*, a cura di C. CAPOLONGO, Napoli, Amministrazione Provinciale Napoletana, 1983, p. 9 (il corsivo è dell’autore). I nomi sono: Mirella Bentivoglio, Emilio Buccafusca, Camillo Capolongo, Luciano Caruso, Luigi Castellano (LuCa), Gian Battista Nazzaro, Luca Patella, Antonio Porta, Emilio Villa.
- (15) *Il sociale*, cit., p. 77.
- (16) Ivi, p. 7.
- (17) Ivi, p. 8.

- (18) Ivi, pp. 64-71.
- (19) C. CAPOLONGO, "Poetica", in «Risvolti. Quaderni di linguaggio in movimento», a. VII 2001, p. 46.
- (20) C. CAPOLONGO, *Poesie*, a cura di R. FERRANTE, Roccarainola, Match Edizioni, 2010.
- (21) L'autore si è sempre dichiarato un estremo ammiratore dell'esiguità della produzione kavafisiana, esternando spesso un'ironica insofferenza nei confronti di alcuni moderni esempi di prolificità.
- (22) CAPOLONGO, *Poesie*, cit., p. 88.
- (23) Ivi, p. 16.
- (24) Ivi, p. 50.
- (25) Ivi, p. 132.
- (26) Ivi.
- (27) Ivi, p. 106.
- (28) Ivi, p. 108.
- (29) Ivi, p. 87.
- (30) [L'aura amara / fa i boschi frondosi / schiarire – ch  la dolce ispessisce di foglie – / e i lieti becchi degli uccelli raminghi / tiene balbuzienti e muti, / siano essi in coppia / e da soli].
- (31) CAPOLONGO, *Coire*, in ID., *Poesie*, cit., p. 95, v. 25.
- (32) Ivi, p. 96.
- (33) ARNAUT DANIEL, *Lo ferm voler*, v. 17.
- (34) CAPOLONGO, *Coire*, in ID., *Poesie*, cit., p. 101.
- (35) Si vedano alcune "sentenze" capolonghiane in «Match», a. VII 1987: «La gnosi come tiro a zero. come un tiro a zero...» (p. 1); «La gnosi che destruttura, la gnosi la destruttura, la gnosi   la destruttura» (p. 5).
- (36) «Camillo   dei poeti uno degli insostituibili, inderogabili, di totale infrequenza», in «Match» a. VII 1987.
- (37) Cos  Adriano Spatola a proposito dell'opera di Capolongo (cfr. CAPOLONGO, *Il sociale*, cit., p. 78).



## IN FORME DIVERSE. ALCUNE IPOTESI CRITICHE

«Dicendo “allegorie di altre necessità” si vuol dire una cosa assai ovvia  
e cioè che talvolta è dato proprio alla metrica esprimere l'essenza ultima di certi conflitti»  
F. FORTINI, *Metrica e libertà*

Se si volge lo sguardo alle diverse direzioni intraprese negli ultimi venti-trent'anni, da un lato si assiste alla composizione di una metrica che, anche quando recupera strutture più regolari e formalizzate, si affida a criteri di misurazione dettati soprattutto dal ritmo. Dall'altro alla definizione di una metrica visiva e spazializzata che si propone come superamento del verso stesso, anche alla luce dell'apporto di altre forme espressive. Certo è che in quadro di totali mutamenti come quello attuale le forme letterarie sono le prime ad essere investite da smottamenti e a registrare la messa in crisi degli istituti tradizionali o quantomeno una loro sostanziale metamorfosi. Per dare conto di un panorama tanto frastagliato al suo interno, può essere utile partire da esperienze maturate in un contesto dominato dalla pervasività dei *media* elettronici e nate da un comune ripensamento dei modelli formali ereditati dalla tradizione. Con la precisazione cautelativa che parlare di scritture tanto prossime a noi, se comporta il rischio di approssimazioni e distorsioni interpretative, consente tuttavia di marcare con più forza lo scarto con il passato, di rilevare le differenze insieme alle invarianti.

Accanto a poeti ad alto tasso di formatività in metrica, quali Gabriele Frasca e gli autori già appartenenti al collettivo del gruppo '93, oggi si fanno via via più frequenti gli esperimenti di poesia in prosa, nel segno di una ripresa in chiave attualizzante del prosimetro, fino alle forme di scrittura cosiddette di «prosa in prosa» (Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, fra i tanti) che tentano di superare ogni residuo epigonico di prosa letteraria.

Non potendo qui affrontare un argomento tanto sfaccettato e ricco di complicazioni ci si limita ad osservare che se la poesia in prosa di autori quali Stefano Dal Bianco e Antonella Anedda – che nei loro ultimi libri, rispettivamente *Prove di libertà* e *Salva con nome*, usciti entrambi nel 2012, alternano efficacemente poesie in versi a pezzi in prosa – sembra essere provocata da un'estenuazione del linguaggio lirico tradizionale, per sondare nuove possibilità espressive, gli esperimenti più recenti di poesia non versificata scaturiscono invece da un contatto più ravvicinato con le scritture in prosa, chiamate a contaminare, finanche a sporcare il dettato, attingendo a un grado zero della metrica. Una voce ormai certa entro questo ricco filone è senza dubbio quella di Giampiero Neri, capace di attivare la prosa nel dominio della poesia, facendola agire nel concreto della sintassi metrica e riducendo al minimo il ricorso ad artifici retorici, con risultati a tutt'oggi convincenti, come dimostra il recente *Il professor Fumagalli e altre figure* (2012).

E certo l'interazione tra prosa e poesia è uno dei campi più interessanti da esplorare per il critico, anche se pone problemi di non facile risoluzione, in parte dovuti alla non facile catalogazione di esperienze nate in territori sempre più marcatamente ibridi e da una ridefinizione dei generi letterari, per cui possono dirsi “poetiche” scritture prossime piuttosto alla forma-saggio, all'appunto filosofico o all'aforisma.

Il superamento della misure versali canoniche può procedere poi tanto in direzione di un verso-linea, portato ben oltre il “versetto” di matrice withmaniana (si pensi alla produzione di Florinda Fusco, studiosa di solida formazione, con saggi all'attivo su Edoardo Cacciatore e Amelia Rosselli, e artefice in proprio di suggestive linee-verso), quanto in quella di una concentrazione estrema del verso, fino a un congelamento, per così dire, della forma stessa, tra rarefatta dimensione mentale e densa materia corporale (si pensi alla produzione in versi di Elisa Biagini e Laura Pugno, attive anche su altri fronti artistici).

Data la complessità irriducibile dei temi trattati, si è scelto in questa sede di analizzare un campione molto ristretto, ma nondimeno significativo, che può corrispondere anche a differenti modi di

rifondare una metrica del discorso nel contemporaneo, fatta salva la possibilità di estendere il campo d'indagine in altre analisi future.

### La poesia biometrica di Italo Testa

La scrittura in versi di Italo Testa è tra le più interessanti fra quelle maturate nel panorama poetico attuale, non solo per l'orizzonte di temi e problemi messi in campo, ma anche perché consente di cogliere alcuni tratti qualificanti l'evoluzione che ha interessato le forme metriche nell'ultimo scorcio di secolo. Nella produzione poetica di questo autore nato negli anni settanta, si segnala in particolare il libro *Biometrie* (Manni, 2005), che fin dal titolo veicola l'idea di una metrica affidata non già a criteri astratti, bensì alla scansione dei battiti corporei, a una precisa geometria del volto e delle mani, all'intonazione e al timbro particolari della voce, un po' come accade nelle tecniche di identificazione biometriche. In una nota autoriale di chiarezza cristallina, Testa scrive: «La poesia è invece un'arte biometrica arcaica, mossa da una tensione trasfigurante: una biologia della voce, che dà corpo e forma al grido primordiale. Non si tratta, in questo caso, di registrare passivamente delle identità date bensì di misurarle ed articularle. [...] Questa scansione dell'esistenza trova la sua unità di misura nel verso. Pertanto la poesia è sempre metrica: misurazione del respiro»(1). La poesia sembra così recuperare il compito fondativo che un grande poeta del Novecento, Giovanni Giudici, le assegnava, ovvero quello di farsi autobiologia, trasfigurazione del dato esperienziale, ricondotto agli impulsi biologici primari, per via di una pratica d'ascolto percettivamente affinata. Il libro si articola in nove sezioni differenti, che corrispondono ad altrettanti modi metrico-ritmici, secondo una notevole varietà stilistica, oltre che tematica. Assai significativa e di valore programmatico è la doppia epigrafe alle soglie del testo che, come ci informa la ricca nota esplicativa apposta in calce, deriva da un sonetto caudato di Michelangelo e dal primo coro di *Bestia da stile* di Pasolini. Da un punto di vista formale, la duplice citazione colloca fin da subito il testo nel segno di un recupero di forme chiuse e implicitamente di una loro negazione, se l'estratto pasoliniano così recita: «Versi senza metrica/ Intonati da una voce che mente onestamente/ Vengono destinati/ A rendere riconoscibile l'irricognoscibile -// Liberi versi non-liberi/ Ornano qualcosa che non può essere che disadorno». Una tale premessa, difficilmente estranea a intenzioni di poetica, con la sua successione di antitesi paradossali spiazza in certo modo anche il lettore, incerto se fare affidamento a una parola per definizione contraddittoria, perché essendo «intonata da una voce che mente onestamente», si presenta come irresolubile intreccio di verità e menzogna. A ben vedere la citazione da Pasolini funge da perfetta sinossi (in senso anche cinematografico) del libro, evidenziandone stile e *modus operandi* specifici: come si vedrà, anche laddove recupera forme apparentemente più tradizionali, la complessa partitura di *Biometrie* "finge" l'adeguamento a uno schema metrico regolare, per mascherare il disordine sepolto al fondo del reale e a un tempo per tentare di dargli una forma. La sopravvivenza di forme metriche apparentemente chiuse qui non sembra pertanto corrispondere né a un'intenzione ironica o parodica, né a un mero gioco citazionista, semmai a un'estrema misura di ordine nel caos. In parallelo un nutrito gruppo di componimenti si caratterizza per una tessitura metrica ibrida e maggiormente segnata dalla deviazione dalla norma. Regolarità e irregolarità, misure brevi e misure lunghe, frammentazione e costruzione sintattica del verso, lirismo e tentazione avanguardistica possono convivere entro l'intero *corpus* testuale, senza peraltro compromettere la coerenza e la singolare tenuta della struttura d'insieme.

A partire dal componimento incipitario, *Scandire il tempo*, nella sezione «In bassa frequenza», il libro muove dalla ricerca progettuale di una nuova metrica del discorso che, pur anche affidata a strutture strofiche regolari, alla ricorsività della rima e alla serie martellante dei parallelismi sintattici, si regge piuttosto su alcuni espedienti ritmici, chiamati a mobilitare la stessa distribuzione visiva della materia verbale:

Devi intonare la litania dei corpi  
di quelli esposti nel riverbero dei fari  
di quelli accolti nel marmo degli ossari,

devi orientarti per i tracciati amorfi  
tra le scansie dei centri commerciali  
scandire il tempo di giorni disuguali,

devi adattarti al ritmo delle sirene  
lasciare i ripari, esporti agli urti  
abbandonarti al canto degli antifurti,

trasalire nel luore delle merci  
cullarti al flusso lieve dei carrelli  
sognare animali e corpi a brandelli,

devi nutrirti di organi e feticci  
profilare di lattice ogni fessura  
pagare il conto e ripulire con cura,

recitare il rosario dei volti assenti  
svuotare gli occhi, ritagliare le bocche  
aderire alla carne e schioccare le nocche.

Il ritmo del testo sembra essere qui dato non tanto dalla successione di endecasillabi regolari o solo “allusi”, quanto dalla serie di accenti forti (perlopiù a tre) che determinano la scansione interna dei versi, imprimendovi il suggello di una cadenza assai riuscita e a tratti perfino cantabile. D’altra parte, la svalutazione del computo sillabico a favore di una metrica di tipo accentuativo rappresenta l’esito di un processo iniziato, secondo un’intuizione felice di Franco Fortini, nel corso degli anni cinquanta, quando è andata definendosi una *nuova* metrica, liberata dall’ossequio verso gli obblighi formali e fondata su «una fortissima accentuazione dei suoi elementi ritmici»(2).

Da notare, poi, in questa e in altre poesie della raccolta (si veda almeno, nella stessa sezione, la poesia *Retine*, che recupera sotto mentite spoglie la forma del sonetto), la peculiare disposizione tipografica dei versi, i cui margini a un primo sguardo paiono non essere collocati in asse rispetto al bordo del foglio, ma solo perché prima sottoposti a un processo digitale di formattazione. Ne consegue che una certa forma metrica spesso finge solo da involucro grafico entro il quale va a disporsi il *continuum* versale. La visualizzazione del discorso precede, per così dire, la metrica e in qualche mondo la fonda. Al tempo stesso la griglia formale sembra rappresentare l’ultimo baluardo di resistenza all’urto prodotto dai ritmi artificiali provenienti dall’esterno (bastino, per questo, i sintagmi: «ritmo delle sirene», «canto degli antifurti», «flusso lieve dei carrelli»), che regolano i tempi dell’intonazione.

In *Biometrie* agiscono, quindi, due spinte simultanee, insieme opposte e complementari, l’una di marca sperimentale, volta a liberare la versificazione da un reticolato riconoscibile, attraverso un’operazione accorta di mixaggio, non di rado fondata su principi di variazione e riprese seriali (più evidenti nella sezione intitolata «Adattamenti»); l’altra per converso portata a rimettere in gioco il serbatoio di nuclei espressivi della tradizione, facendoli confliggere con i linguaggi del presente. Non v’è dubbio infatti che uno degli aspetti di più sicuro interesse del libro preso in esame risieda nell’energia tensiva sprigionata dall’attrito tra il linguaggio letterario e il linguaggio fluido(3) dei vari *media*, dalla radio, al cinema, dalla televisione alla rete. Altrettanto fitta è la trama di

citazioni che accompagnano il testo, tra riferimenti musicali ai Tindersticks e ai Massive Attack, rimandi letterari, filmici, fotografici e pittorici, come emerge dai “crediti” finali, in tutto assimilabili ai titoli di coda dei film e delle produzioni televisive, o dei cd musicali.

L’organizzazione metrica del discorso sembra prendere corpo dal magma dei reagenti artistici e adattarsi ai vettori portanti di un certo *sound* elettronico e digitale, che interviene a modellare i versi, orientandone la disposizione spaziale sulla pagina. A conferma dell’influenza esercitata dal dispositivo tecnologico sulla costruzione diretta del testo, si possono assumere i versi di *Anamorfica*, nella terza sezione, quasi una metapoesia:

Foglio schermo, membrana che rimanda  
l’onda del sangue: ricorda di noi  
il segno duplice, sillaba i volti  
su un fascio luminoso di elettroni.  
Sotto traccia si diradano le vene,  
s’intrica il foglio che proietta il mondo  
su plasma lucido di specchi ustori  
si traccia la sua morfologia, un regno.  
Sopprimi, schermo, tra noi le distanze  
di queste lastre, plastica anamorfica  
recidi, di noi due, la lontananza  
che si raccolga al punto d’indifferenza.

Questi versi, che l’io della poesia immagina di rivolgere alla superficie lucida dello schermo, invitano a stabilire un nesso niente affatto casuale tra versificazione e videoscrittura, cogliendone il singolare intrico di naturale e artificiale e auspicando un’abolizione delle distanze tra reale e virtuale, come lasciano sottintendere i due versi conclusivi, dietro l’esibita ripresa montaliana, anche se di segno rovesciato. Del resto, non sono poche nel libro le occorrenze di vetri, specchi, superfici riflettenti che, in accordo con il titolo della poesia appena citata, ci autorizzano a pensare ai testi di *Biometrie* come a dei veri e propri esercizi di anamorfosi, in quanto rimandano, se osservati da un certo punto prospettico, visioni alterate, immagini ottiche deformate, svelando figure a prima vista non percepibili. Non ci sarà allora da stupirsi se anche la voce modulata da un corpo umano innervato elettronicamente si pone all’incrocio tra sonorità naturale e riproduzione meccanica, all’origine di un timbro distorto, simile a quello riprodotto dalle registrazioni vocali o dalle sonorità artificiali della rete: «Nei cavi si consumano le notti:/ tra il crepitio meccanico dei tasti/ il cuore si sfibra ed emette suoni/ alieni. Un flutto gelido smuove/ la rete al ritmo del refresh, gli occhi/ si innervano, lambiti dai cursori/ nella fluida geometria del dolore» (da *Refresh*, nel III movimento «Forme in replay»). La scomposizione delle forme è poi del tutto parallela, va da sé, alla frantumazione della storia individuale in tanti frammenti biografici: «preso nel laccio non vedi figure/ nel fondo del sogno scendi, ricadi,/ disincagli frammenti di specchi». Ne risulta una realtà in continua metamorfosi, il cui corrispettivo formale sono composti verbali del tipo “s’imbruna”, “s’imperla”, “t’imbesti”, “s’attorce”, di marca tutta dantesca.

E certo meriterebbe di essere indagato più a fondo, al di là della singola campionatura proposta, il ruolo svolto dai software di scrittura, paragonabile all’azione strutturante un tempo appannaggio della macchina da scrivere, capace di agire concretamente sulla fisionomia del verso.

L’esempio più riuscito di tale intreccio nel libro è senz’altro la IX sezione, intitolata «Suite berlinese», una delle più sperimentali sotto il profilo grafico e visivo, per l’apertura al linguaggio abbreviato tipico della comunicazione via sms (si veda *ixione*) e la tensione a modulare in modo nuovo la sintassi metrica, come in *karl-marx-allee*, da cui si preleva la prima parte:

niente avrebbe detto, quell’intercalare  
fatto di brevi sospiri, soffi  
nel ricevitore,  
alterne attese, ma non c’era

malignità in quelle parole,  
                                anche se avevano  
la durezza di un vetro,  
quasi gli uscivano senza volere, niente  
a che fare con le minacce,  
                                i ricatti che erano  
il tessuto di quei colloqui,  
                                niente era  
il suo intercalare, e lì, in quel tic,  
potevi leggere la conferma di quello  
che pensava, lamentoso  
e sprezzante: niente

Se da un lato questo testo è debitore di certi esperimenti dei *Novissimi* (Elio Pagliarani *in primis*), per l'uso dei versi "a gradino", che frantumando la linearità sintattica a un tempo valorizzano la dimensione spaziale delle linee versali; dall'altro lato sono riconoscibili indicatori formali che presiedono a intenzioni diverse e configurano una nuova idea di metricità: di tale specie sono tanto la ricorrenza quasi ossessiva della punteggiatura, in funzione prevalentemente ritmica e aggregatrice, quanto i sintagmi anaforici e i parallelismi. La tecnica prossima al montaggio cinematografico, che tanta parte ha avuto nel processo di liberazione delle forme metriche nel Novecento, sembra qui combinarsi efficacemente con gli effetti prodotti dagli strumenti comunicativi oggi dominanti, immettendo nel testo tracce di un'oralità secondaria. Su questo ordine di problemi invitava a riflettere pochi anni fa, con la consueta lucidità critica, Guido Guglielmi:

Si diffondono i mass-media destinati a cambiare in profondità, e più di quanto avesse fatto il cinema, i nostri modelli culturali. E le arti dovevano esserne investite. Ai lenti processi di formazione e crescita delle lingue si sostituiscono processi tecnologici. L'uso delle lingue non si sviluppa più dal basso, ma è disposto dall'alto. La vecchia oralità che aveva nutrito la scrittura, soprattutto romanzesca, è sostituita da un'oralità di massa(4).

Il riferimento all'esperienza dei "novissimi" non pare del tutto fuori luogo, se lo stesso Testa, interrogato di recente sull'eredità della loro lezione, ne ha proposto una lettura originale ma non meno densa di prospettive, di fatto fornendo un'autoesegesi molto perspicua dei propri modi compositivi. In questo intervento critico(5), l'autore, oggettivato in una terza persona singolare (forse utile a garantire un filtro distanziante) rilegge l'antologia uscita nel '65 a cura di Giuliani come «un trattato sui fantasmi», individuandone i portati più fecondi nella «texture metrica svincolata dalla disposizione sillabica» e nella «visione schizomorfa della composizione», ma a un tempo individuando anche i rischi cui condurrebbe un'assunzione troppo rigida di queste formule, da considerarsi invece nella lunga durata. Come ricorda lo stesso autore, l'idea di un «fantasma della metrica» al centro del saggio di Giuliani su *La forma del verso*, risale a un'affermazione di Eliot per cui «il fantasma di una qualche metrica potrà sempre aleggiare anche tra le pieghe del più libero dei versi; riapparirà minacciosamente se ci assopiamo; magari scomparirà se siamo desti»(6). Il saggio si chiude con un invito programmatico: «Considera l'ipotesi che la poesia sia un modo per liberarsi dai fantasmi. Procedi». Liberare la metrica dai fantasmi delle convenzioni incrostate, così come da un'assunzione poco responsabile dei modelli del passato, all'origine di tanto epigonismo di ritorno: ecco il compito che attende la poesia del futuro. Il problema allora sarà quello non già, o non tanto, di riprendere o aprire forme chiuse, ma di dinamizzare forme già aperte(7), riattivandole nel presente, e semmai trovarne di nuove, più adatte a riscrivere l'orizzonte mutato della contemporaneità. La poesia che in *Biometrie* apre la sezione «Moti e richiami», intitolata *Primo movimento*, rappresenta un tentativo in questa direzione e non per caso è dedicata ad Antonio Porta, il principale artefice di una «metrica accentuativa», intesa anzitutto, e in senso davvero nuovo, come «un metodo di penetrazione»(8). Laddove riaprire le forme significherà, va da sé, riaprire anche il discorso, mantenendo vitale l'energia che ne aveva animato il progetto originario.

La raccolta *La divisione della gioia* (Transeuropa, 2010) prosegue la ricerca poetica di Testa,



immettendovi timbri in parte nuovi, a partire da un'accentuazione della componente ritmico-sonora in funzione coesiva e strutturante. A contare più della riconoscibilità metrica – entro una raccolta che pure non disdegna il recupero di forme della tradizione, tanto da chiudersi con un quasi-sonetto di portata straniante – è qui, più ancora che altrove, il ritmo cadenzato del verso, tra le basse frequenze dell'intonazione prosastica («allora ho visto che nulla torna,/ che la fragilità ci insidia/ dall'interno, dentro le giunture,/ s'insinua nelle vene, riveste/ la piega opaca dei discorsi») e le intermittenze prodotte dalla meccanicità di suoni artificiali («tre del mattino. le pale meccaniche/ ritagliano in campi blu la notte:// alle fermate d'autobus lo sterno/ s'alza, s'abbassa, segue un suo ritmo// sordo, illuminato dal bagliore/ del gas che avvampa sui cantieri»). La matrice sonora della raccolta è del resto dichiarata fin dal titolo che si rifà alle atmosfere vibranti del gruppo dei Joy Division e, agendo in contrappunto con una luce di stoffa metafisica, giunge a simulare le movenze di una partitura drammatica, al limite del recitativo: «la luce bacia il tuo seno pieno,/ offerto per quando aspetteremo/ un frutto a questo lungo amore,/ per quando in una sala d'attesa/starai ferma e in una strana luce/ dirai che è il momento, che viene/ l'ora di alzarsi, andare, dividere/ la gioia e la pena, farsi altri,/ lasciare che una maschera nuova/ ci guardi, mentre noi commedianti/ ci stringiamo nell'ultima scena».

Nel quadro di un canzoniere si direbbe rovesciato, le misure irregolari dei versi, da lunghi a brevissimi, e l'uso esperto degli effetti di parallelismo fonico-timbrico, assolvono alla funzione di accordare il testo alla tastiera mobile di una pronuncia teatralizzata, come accade nelle ottime sequenze di *Skyjuice*:

guarda, non resta che ritrarsi  
a questo punto  
la topografia è incerta,  
l'occhio del giorno ci squadra feroce,  
non lascia che l'ombra  
si stacchi dalla pelle,

e poi, quelle due sagome, sì, quelle  
trascorrono su quadranti ignari  
nel polverio  
di una geografia remota:  
[...]  
e siamo davvero lì  
e lo faremo ancora  
di nuovo la presa,  
la saldatura delle parti  
di nuovo la confluenza ignota,

e non avremo imparato niente  
su queste rive eterne  
la stessa onda è nuova  
e l'altra luce non ci sfiora.

### **Oltre il noto, verso il nuovo: in margine alla poesia di Giovanna Frene**

Pure se in un'ottica diversa, anche la scrittura di Giovanna Frene a ben vedere muove dal tentativo, perseguito con ostinata coerenza, di liberarsi dai fantasmi di alcuni modelli della tradizione poetica, in parte fraintesi, per trovare un linguaggio capace di dare forma a una materia ribollente e di esprimere, per dirla con Fortini, «l'essenza ultima di certi conflitti». Ciò comporta, in primo luogo, l'attraversamento necessario delle poetiche più fertili e durature della poesia del secondo Novecento, in vista di un loro superamento attivo e consapevole, non sempre facile da realizzare. E

tra i *padri* chiamati a svolgere il ruolo di numi tutelari della poesia della Frene, nata a cavallo tra gli anni sessanta e il decennio settanta, è senz'altro da nominare Andrea Zanzotto, cui si deve la bella nota critica posta in appendice a *Datità* (Manni, 2001). La raccolta, contesta di pseudosonetti, stanze, sestine "ripassate", sembra in effetti contrarre non pochi debiti nei confronti della lezione zanzottiana, a partire da una promozione esplicita del valore iconico della scrittura, mediante il fitto ricorso a grafismi, stilemi di varia natura, espedienti retorici. Tuttavia altrettanto ferma è l'intenzione di dare corpo a uno stile rinnovato, entro cui continui a pulsare l'energia autentica di quell'esperienza tanto decisiva sul piano formativo. In tal senso agisce il recupero di forme metriche che fin dal titolo dichiarano il progetto di rimettere in circolazione istituti ereditati dalla tradizione, per proporli sotto una veste mutata. Si veda una sequenza emblematica di *Pseudosonetto*:

"Misera cosa è la vita" più misera di ogni  
 aspettanza nell'oggetto del pensiero si diventa  
 soggetto del desiderio si degrada l'io  
 all'altro sempre più altro sempre più vero  
 greve e leggero è l'orizzonte della vita  
 impropria imperfettamente immaginata  
 nell'emesi della carne veramente vissuta  
 tale l'occhio si svincola all'orbita  
 tale si sradica tutto il mondo dal tempo  
 troppo a lungo tessuto di illusioni se  
 teso l'orecchio nell'ascolto del silenzio si sente  
 invece questo protrarsi oltre il cielo dietro  
     il vuoto del pensiero del rumore del niente  
     senso inf(r)anta infanzia      illacrimata

È un fatto noto che la metrica degli ultimi vent'anni del Novecento e del nuovo millennio abbia conosciuto un «*revival* del sonetto»<sup>(9)</sup>, proprio a partire dall'*Ipersonetto* incastonato nel *Galateo in bosco* di Zanzotto, con la differenza significativa che qui la ripresa del modello viene contaminata con dispositivi formali di segno opposto che ne mettono in crisi l'impianto originario. Secondo una prassi avanguardistica, i versi sono perlopiù eccedenti le misure canoniche e abbondano gli spazi bianchi, investiti di una duplice funzione, come del resto già avveniva nelle poesie zanzottiane più libere dalle norme codificate. Essi servono sia a marcare un vuoto, corrispettivo a livello grafico di un'interruzione della catena verbale, sia a ritmare il dettato che, dapprima sottoposto a processi di frantumazione sintattica, finisce per ricomporsi grazie al meccanismo associativo dei parallelismi fonici e delle riprese anaforiche. Del sonetto, insomma, si può dire non rimanga qui nient'altro che il nome, dietro l'eco di un'allusiva rete intertestuale (si veda la citazione finale, nemmeno troppo celata, da uno dei sonetti più noti di Foscolo: «senso inf(r)anta infanzia illacrimata»). Nondimeno sopravvive una sua funzione "archetipale" che, secondo una fulminea postilla critica di Zanzotto, rende questa figura assai prossima alla rappresentazione circolare e geometrica del mandala buddistico:

Resta il sentimento di un vero e di un falso miniaturizzati come non mai ne sonetto, proprio in questa figura, che sembra avere il diritto di riassumere tutti i deficit della fictio letteraria e poi della società letteraria, e poi di tutto quel che si vuole. Eppure, maledettamente, questa figura presenta anche una sua irriducibilità da frammento di una cristallografia o petrografia del profondo non mai esplicita del tutto, da segno e disegno mandalico assolutamente eterodosso, ma sicuramente autorizzato e autorevole, col suo dinamico telescopage di allusioni, a perdita d'occhio<sup>(10)</sup>.

Altri momenti felici, in *Datità*, di un uso ironico (un'ironia a scopo conoscitivo) e inventivo delle forme chiuse, entro una raccolta metricamente molto ricca, sono i versi di *Petrarchesca*, che con un gioco sapiente di rime e parallelismi propongono un sottile abbassamento in chiave parodica dei modi di certa lirica: «Sparsi frammenti di beatitudine mai più/ vi ricomporrò nella stazione deserta [...] non ho desideri diversi veramente credetemi/ che non riempirmi lo stomaco e crepare/ riempirvi la testa e chiedere a tutti di lasciarmi andare»; e ancora le *Sette stanze auree*, ciascuna delle quali rappresenta, secondo una sintetica nota autoriale, «una sestina di cui sia visibile solo la testa e silente-bianco tutto il rimanente del corpo». Il metro della sestina ha del resto goduto anche in tempi recenti di una rinnovata fortuna, come conferma nella stessa raccolta la poesia significativamente intitolata *Sestina ripassata*, dove il metro antico viene quasi reso irriconoscibile, perché scomposto in tronconi di terzine:

il tempo s'infossa e s'inarca nel tempo  
va e viene prestabilito e inconsciente  
dissente in sostanza da ogni visione umanata

umana natura diseredata dalla coscienza  
se fosse un terrore inesatto del vento tenue  
di ponente la padronanza di ogni vita emanata

emana frammenti di liquido vischioso teso  
fessata la roccia da un tempo ventoso  
evanescente siccitosa sete in mente eternata

e terna innata ricomposta inamidata in uno  
la coscienza fluttuante ripensa al vento primo  
vereo nell'eterno (s)fiorire del tempo meglio invernato

( – tutto è stato) (neve del Soratte, rovine –)

Il testo dispiega un ampio ventaglio di strategie retoriche, tra le quali il più evidente all'occhio è l'espedito formale della *retrogradatio* per cui l'ultima parola del verso finale di ogni strofa, privata della sua ultima sillaba, viene ripetuta identica in quello iniziale della strofa successiva (con variazione minima al decimo verso), così da produrre l'effetto di una continuità versale, frantumata a livello grafico. La serie insistita di allitterazioni, anafore, rime interne coopera al medesimo risultato, comunicando altresì un effetto sonoro di raddoppiamento, all'origine della composizione metrica stessa, se è vero che la poesia incorpora due strofe di sei versi più una coda finale ed è perciò detta "ripassata". La parola con cui si chiude il testo, "rovine", è poi particolarmente significativa perché delinea una realtà in frantumi, di cui le rovine di sestina, sonetto e canzone sono il perfetto corrispettivo formale e che troverà compiuta rappresentazione nelle raccolte più recenti. Fin dagli esordi, la poesia di Frene s'impenna sul tema di una «memoria» che dia «il metro e la misura» al pensiero, come si legge nei versi di *Meditazione d'agosto*, in *Datità*. E se nella silloge *Spontamento – Poemetto per la memoria* (Manni, 2000), una delle sue prove più riuscite, il recupero memoriale prende avvio da un trauma privato e trova espressione in un densissimo movimento poematologico, nelle ultime raccolte la memoria si allarga alla dimensione storico-sociale, attingendo a esiti di sicura efficacia. Dopo la *plaque* intitolata *Sara Laughs* (d'if, 2007), dove aleggia il fantasma di Sara Tidwell, incarnazione emblematica di una realtà percorsa dall'ambiguo intreccio di colpa ed espiazione ritualizzata, è soprattutto l'ultima prova, *il noto, il nuovo* (Transeuropa, 2011) a indicare la possibile direzione futura di questa poesia, fertile di sviluppi più che interessanti e in parte ancora da esplorare. In quest'ultima, persuasiva raccolta, l'autrice compendia e per così dire radicalizza motivi comuni all'intera sua produzione, seppure declinati con modalità stilistiche in parte *note* e in parte *nuove*. Il tema della colpa, tanto individuale quanto collettiva, già al centro di *Sara Laughs* s'impenna qui su una più larga meditazione sul problema universale, anche per

tramite leopardiano, del male incistato nella storia. Un male tanto radicale e ineludibile da apparire quasi come un propellente naturale, motore primo di ogni agire umano – «scorre, il male/ propelle» –, entro una società volta al dominio indifferenziato del capitale e che promuove persino il bene a «merce a buon mercato». Il sottotitolo del libro *Appunti postumi sulla natura del potere e della storia* suggerisce poi l'operazione storiografica, nelle forme discontinue e provvisorie dell'"appunto", posta a fondamento della *plaque*, elevando la scrittura poetica ad allegoria di fatti storici, secondo l'esempio altissimo del *Galateo in bosco* di Zanzotto. In questo caso, i fatti storici cui il testo rimanda più o meno direttamente, con sapiente effetto di prospezione temporale, si collocano tra la tragica esperienza dell'Olocausto e la cesura dell'11 settembre, entrambi a segnare l'invariabile riproporsi del male e della colpevolezza lungo la catena degli eventi quotidiani. Il discorso poetico deriva perciò da un trauma storico vissuto come interruzione della memoria e della tramandabilità stessa dei fatti storici. I testi della raccolta sono sorretti da una forte tensione etica che risiede anzitutto nel tentativo di fissare con raggelata compostezza le crepe, le rovine, le ferite della storia, e nel coraggio di nominarle. In accordo con tale procedere, il filone corporale, sempre al centro della poesia di Frene, trova qui più che altrove una concreta figurazione nel corpo della storia, che svela il suo volto totalitario nell'esercizio del potere repressivo da parte degli apparati dominanti.

Nonostante la *plaque* sia segnata da una valorizzazione della componente visiva e figurale del testo, inglobando grafemi, ideogrammi che accentuano la resa materica del verso, il tasso di manierismo letterario – forse l'aspetto più rischioso per una scrittura di questa specie – è però qui bilanciato da una lingua che non rinuncia a dirsi leggibile, mantenendo vivo il filo della comunicazione diretta con il lettore. Nella sua avvertita prefazione, Paolo Zublena a questo proposito parla molto propriamente di un «discorso apofantico dal taglio molto netto, senza oltranzes lessicali e con una figuralità non smorzata, ma sobria e limpida, spesso culminante in uscite di solenne epigraficità». La novità più esplicita del testo consiste nell'oltrepassamento dei consueti schemi lirici, a favore di una forma "fluida" che rifletta il movimento incessante della storia, tra strumenti di violenza noti e nuovi totalitarismi. In tale prospettiva, la sezione più interessante del volumetto, almeno su un piano progettuale, è quella dei *Tre movimenti per New York*, arricchita dagli intensi scatti fotografici di Laura Callegaro, a comporre un montaggio molto efficace di istantanee e loro traduzione verbale in versi. Nella note finale al testo, l'autrice chiarisce il nesso stringente tra immagine e parola, precisando che le poesie della sezione «sono state scritte su ispirazione delle tre immagini qui riprodotte»: il *medium* fotografico è perciò posto a fondamento del processo di versificazione, costituendone addirittura la premessa e dettandone il ritmo interno. Esposta all'attrito di altre forme espressive – non ultima una tecnica incisoria che rimanda alla formazione giovanile di Frene ed è all'origine di certi versi ben intagliati – costruisce un reticolo molto denso e "aperto", pur non rinunciando a una dizione netta, quasi lapidaria per la precisione epigrafica con cui si tenta di dare forma all'informe. La scansione del ritmo ne risente, facendosi, come annota Silvia De March nella postazione al libro, «a volte esplicativo e perentorio, altre volte colloquiale, altre ancora dal timbro salmodiante». Si tratta di una poesia insieme per l'occhio e per l'orecchio, segnata dallo stigma della contraddizione, come ogni scrittura materialistica che tenti di dare corpo alla complessità del reale: versi lunghi sono alternati ai brevi; lo stile è sì intellettualistico ma non di rado aperto anche al linguaggio della comunicazione quotidiana. La sintassi versale, infine, può procedere per progressiva scarnificazione del dettato oppure per successivo accumulo, come nella poesia *Mattatoio H.G.*, tra le più convincenti della raccolta, da cui si spigliano le ultime due sequenze:

I.

laddove la tristezza, tiranno, potere che domina il mondo.  
laddove tiranno, potere, tristezza che prescinde l'impronta sul muro,  
la scavalca, al riforma con grappoli, istinto di fuga e insieme ritorno  
per le chiare ragioni che incontrano sul posto lama e cibo,  
sempre lo stesso posto, la virtù cardinale degli insepolti,  
parassiti

II.

*trasformati nel popolo dei ratti*, rimuovono gli esseri umani. che aleggia  
sul posto, il fruscio d'ali, va all'incontro con il marchio di esistere,  
si interseca al vertiginoso concretere botanico e sociale  
per le chiare ragioni che non guarda negli occhi lo sguardo,  
ritorna al buon senso, la virtù cardinale degli insensibili,  
pulizia

III.

vivono ancora tra le nostre, crescono esposti al triste  
della distruzione, l'ala, che sopra il fatto, si rifà; potere.  
altre tristi, *rovesciate ai suoi piedi*, per il vento, ventre del progresso.  
lo scavalca per le chiare ragioni che se è per sé non incontra niente  
di intero, spada che ritorna alla roccia, la virtù cardinale  
[degli insidiosi,  
patria

Entro una dialettica di pieni e vuoti, e in alternanza con testi fitti di spazi bianchi e lacune, per così dire erosi dalla forza performante del silenzio, questo testo sembra scaturire dalla fluidità stessa del pensiero ragionante, esibendo un'oltranza formale, per cui la misura eccedente dei versi smangia e oltrepassa gli stessi margini della pagina scritta. Spetta alla serie dei parallelismi – ottenuti tanto con procedimenti sintattici (si veda il sintagma «la virtù cardinale» seguito dal complemento di specificazione ripetuto nel penultimo verso di ognuno dei tre movimenti), quanto visivi (il monoverso a scaletta che chiude ogni lassa) – e all'uso ritmico dell'interpunzione, il compito di ricostruire i passaggi della mobile catena associativa, ricomponendone a posteriori il senso. La tastiera testuale è resa ancora più ricca e variamente intonata dalla citazione posta in esergo e dalla traduzione in lingua inglese (qui omessa) a cura di Jennifer Scappettone e Joel Calahan, che offrendosi al lettore come testo a fronte passibile di ulteriori interpretazioni, attiva un cortocircuito produttivo tra lingua originaria e lingua d'arrivo. Una metrica discorsiva così dinamica e fluida sembra essere invero tra le più congeniali a trasformare in materia di poesia temi impoetici come quelli della mutazione biologica e della “simulazione” della colpa. Con significato aggiornamento, poi, rispetto al filone apocalittico- catastrofico, cui rimandano i nomi di Vonnegut e Morselli citati nel titolo, lo scenario che fa da sfondo a questi versi assume tratti post-storici e post-atomici, come se il genere umano non esistesse più e fossero rimasti solo i morti a parlare. A prendere parola nel finale, «per interposta persona», è infatti un sepolcro, assunta a vuota *imago* sepolcrale del soggetto poetico estinto, destituito. Frene sembra così portare all'estremo la tendenza, già attiva a partire almeno dalla silloge *Spostamento*, a coltivare una riflessione sulla morte intesa anzitutto come progressivo disfacimento dei corpi e delle menti, sottoposti all'erosione del tempo, nel solco di una

poesia cimiteriale attualizzata in chiave tardomoderna.

Elisa Vignali

**Note.**

(1) Cfr. Italo Testa, *Sulla neve: tre affondi*, in <<http://puncocritico.eu/?p=1995>> (28 aprile 2011).

(2) Franco Fortini, *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2003, pp. 809-817: 815.

(3) Sul concetto di «forme fluide» e sulla compresenza di «sette varietà di lingue intermedie (fra uso quotidiano e istruzione, pragmatica performativa e virtuosismo chirografico)», dotate di un forte potere modellizzante per un'intera generazione di scrittori nati fra gli anni cinquanta e gli anni sessanta, si veda il lucido saggio di Gabriele Frasca, *Le forme fluide*, in *Genealogie della poesia nel secondo Novecento. Giornate di studio (Siena, Certosa di Pontignano, 23-24-25 marzo 2001)*, in «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», III, 2, 2001, pp. 34-63: 40.

(4) Guido Guglielmi, *La poesia italiana alla metà del Novecento*, in *Genealogie della poesia nel secondo Novecento...*, cit., pp. 15-33: 21. Si vedano anche le osservazioni svolte in proposito da Paolo Giovannetti, nel volume scritto con Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, p. 40: «Cioè, la metrica è pensata come un vero e proprio *medium* che conta per gli effetti che produce, per le forme che aiuta a generare. Riprendendo le antiche norme, lotta contro i fantasmi del cosiddetto *poetese*, contro la deriva “debole” delle approssimazioni visive (contro il verso informe più che informale), e rivaluta la *sonorità* del verso, inducendo il pubblico a percepirla. I testi che a questo tipo di ricerca si richiamano chiedono insomma al lettore una consapevolezza – quasi per definizione postmoderna – intorno allo statuto dei *media* della nostra società; ambiscono a interagire con essi, a inventare, a “trovare” nuove forme attraverso il confronto con le strutture comunicative più diffuse. Così facendo, esigono una *presa di coscienza*, un'azione cognitiva da parte dei destinatari: che devono essere in grado, non solo idealmente, di *connettere* una sestina lirica al flusso televisivo, un sonetto alle schermate di Internet, una terzina a un SMS e così via».

(5) Si cita dall'anticipazione in rete dell'intervento, poi pubblicato sul n. 47 de «il verri», dal titolo *ancora novissimi?*: cfr. <<http://www.leparoleele cose.it/?p=2156>> (30 novembre 2011).

(6) T.S. Eliot, *Riflessioni sul vers libre* (1917), in Id., *Opere. 1904-1939*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 2001, pp. 267-274: 271.

(7) Sul paradosso terminologico di forme “chiuse” invitava a riflettere, con toni di giusta polemica, un'intelligenza acuta quale Giuliano Mesa, nell'intervento dal titolo *Il verso libero e il verso necessario*, in «Baldus», 5, 1996, pp. 40-46, poi in *Ákusma. Forme della poesia contemporanea*, Metauro, Fossombrone, 2000, pp. 243-255.

(8) Cfr. Antonio Porta, *Poesia e poetica*, in *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di Alfredo Giuliani, Torino, Einaudi, 1965, p. 195: «Il variare del numero degli accenti è il variare dello spessore e della profondità di lavoro di una trivella, il variare del ritmo è il variare della lunghezza d'onda che si sente idonea».

(9) Cfr. Paolo Giovannetti, nel volume scritto a quattro mani con Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, pp. 127-128.

(10) Andrea Zanzotto, nota accompagnatoria del sonetto *Postilla (Sonetto infamia e mandala)* che chiude la sezione *Ipersonetto* del *Galateo in bosco* (1978), pubblicata in «Tuttolibri», 141-142, 12 agosto 1978, cit. in Id., *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1999, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, e con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, pp. 1598-1599.



## LETTERA SU BONIFAZIO E CELLA

Cari Alessandro, Italo e Stefano,

ho molto apprezzato il vostro proposito di «indagare – leggo nella lettera di invito – l'evoluzione dei fenomeni metrici (e più in generale ritmici e di misura) nella poesia degli ultimi venti-trent'anni» convogliando ricerche diverse sulle pagine de «L'Ulisse»; e sono contento che mi abbiate consentito di contribuire al *fresco* che avete in mente nella maniera a me più congeniale: con un dittico di *minii* – continuando l'immagine del bel titolo di Francesco Novati – in cui sia tentato il profilo di due scrittori giovani (il primo è del '73, il secondo dell'80) e pochissimo editi fuori dalle tradizionali sedi cartacee: Massimo Bonifazio – della cui segnalazione sono grato a Domenico Pinto – e Maxime Cella(1). Riconosco che la mia è una scelta in qualche misura “capricciosa”, dettata innanzitutto dalla voglia di occuparmi di testi che mi sono particolarmente piaciuti (motivando magari, prima che ad altri a me stesso, la parte che in questo apprezzamento ha avuto la “bravura” degli artefici nella gestione del verso)(2), e non pretendo dunque che essa risulti di particolare valore come esemplificazione di quali siano – copio sempre dalla vostra lettera – «nell'ambito del repertorio degli strumenti della poesia, le direzioni e le scelte praticate più recenti». Semmai, il comune ambito di ricerca entro lo spazio che si definisce «metrica libera» (Mengaldo)(3) o «verso libero» (Giovannetti, da ultimo)(4) potrebbe dar luogo a qualche riflessione di natura comparativa sul tema delle «mutazioni» e degli «adattamenti» subiti dalle «forme tradizionali»: forme (e intendo in particolare l'endecasillabo) che la mia lettura assumerà come riferimento nella descrizione delle scelte caratterizzanti l'una e l'altra esperienza di scrittura in versi.

\*\*\*

Può essere utile, in questa prospettiva, iniziare da una poesia di Bonifazio. Scelgo per comodità, entro un *corpus* formato in gran parte da poemetti, un testo relativamente breve, *l'albero*(5):

1.	l'albero, dunque, l'ombra, che prima di ogni chiodo, qui,	16 / 6
2.	di ogni mattone fu gettata, e solida, come ansia di cemento:	19 / 5
3.	nel volgere improvviso del vento, nella polvere,	14 / 4
4.	senza compassione per le sdraio, gli ombrelloni raccolti	17 / 5
5.	nel folto di figure geometriche che irradiano dai cumuli di foglie	22 / 6
6.	ammassati contro i muri, delimitano il luogo del riparo,	19 / 5
7.	dell'illudersi che un riparo esista: fra sedie e tavolini, tappeti,	21 / 6
8.	vasi, tutto un mondo di oggetti senza nome, merci	15 / 5
9.	che circondano lo spazio della vita, lo sopprimono nel fondo	20 / 5
10.	di cassetti, schermi, armadi. appoggiate a cancellate in ferro	17 / 6
11.	di vernice che il sole disfa a strati: verde, azzurra. rossa.	17 / 7
12.	merci non diverse dal sorriso verticale sopra ai volti,	18 / 5
13.	sugli ultimi manifesti a bordo strada	12 / 4
14.	la mano che si appoggia alla corteccia, della stessa	15 / 4
15.	materia sono fatte la mano e la corteccia, e altre mani	17 / 5
16.	si appoggiarono, molto prima che tutto questo fosse: nell'ombra,	19 / 5
17.	al riparo, come acqua che scorre e si raccoglie nel cavo della mano,	21 / 6
18.	fra i coppi rovesciati a canalina, i fichidindia e il loro propagarsi:	21 / 6
19.	di chi cammina sotto al sole, nella polvere. della stessa	18 / 4
20.	materia, attinta al fondo di linfe verdeggianti, di umidore,	18 / 6
21.	del buio più buio della terra: che le dita seguano le crepe,	20 / 6
22.	si inclinino a sfiorare ogni asperità, le unghie sopra al legno,	17 / 6
23.	lo sguardo rivolto al mare, al pendio che scivola nel cielo	17 / 6
24.	e insinua il cono del suo fumo nell'azzurro. così la polvere,	18 / 6
25.	nera accumulata, respiro del vulcano ricaduto in pioggia	19 / 6
26.	opaca – ingorgo di occhi e di grondaie, canaline.	15 / 5

27.	la mano: e la strada stupita, fra le auto, i rovi	14 / 5
28.	– i cancelli, per arrivare qui, desolazione del caldo,	18 / 5
29.	dei passaggi, i sentieri di basalto disfatti dal finocchio,	18 / 5
30.	quale assenza a guidarlo, quale sete, e desiderio,	15 / 4
31.	nel giro dei pozzi di cemento, cisterne, correnti sotterranee	20 / 6
32.	che affiorano nel fiotto di sorgive d'acqua dolce, e fredda, al porto.	19 / 7

Ho segnato alla destra dei versi, rispettivamente prima e dopo la sbarretta, il numero delle sillabe metriche e quello degli ictus in un'ipotesi di lettura accentuale. La lunghezza sillabica ha dunque come estremi le dodici sillabe del v. 13 (leggibile come endecasillabo ipermetro, con sdrucchiola all'interno) e le 22 del v. 5; le misure che ricorrono almeno tre volte sono quelle di quindici, diciassette, diciotto e diciannove sillabe. Ma stringe di più la considerazione dei numeri a destra della sbarretta, in cui la ristretta oscillazione può suggerire una lettura come sequenza di versi accentuali. Ho basato il computo degli ictus sulle unità lessicali(6), accentuando preposizioni e aggettivi indefiniti o interrogativi quando la «sillaba tonica potenziale» sia distanziata dall'ictus successivo da uno «spazio atono» di almeno tre sillabe(7); e ho letto dunque «senza compassione» al v. 4 (al contrario «senza nome» al v. 8), «e il loro propagarsi» al v. 18 e «ogni asperità» al v. 22 (al contrario «quale assenza» e «quale sete» al v. 30). Seguendo lo stesso criterio, non ho attribuito ictus al pronome relativo indipendente al v. 19 («di chi cammina»)(8), mentre al v. 32 ho contato come portatrice di ictus la tonica di «acqua», in quanto la dittologia aggettivale «dolce, e fredda» conferisce al nome lo *status* di unità lessicale autonoma (sarebbe erronea, in altre parole, la lettura «d'acqua dolce, e fredda»). Il risultato è che cinque versi hanno quattro ictus (vv. 3, 13, 14, 19, 30), dodici ne hanno cinque (vv. 2, 4, 6, 8, 9, 12, 15, 16, 26, 27, 28, 29), tredici ne hanno sei (vv. 1, 5, 7, 10, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 31), due ne hanno sette (vv. 11 e 32). La pertinenza di questa proposta può fondarsi sul fatto che i due tipi maggioritari (cinque e sei ictus), distinti dalla differenza mensurale minima, sommano, insieme, venticinque versi su trentadue e sono i soli a essere replicati oltre la coppia (particolarmente notevoli le serie ai vv. 20-25 e 26-29). Si potrebbe parlare, allora, di un verso accentuale di cinque-sei sillabe, con possibilità di riduzione e ampliamento limitate a una sillaba. Non mi pare irrilevante, in questo quadro, che tre dei versi di quattro e sette sillabe occupino posizioni liminari nelle strofe: versi di quattro ictus chiudono la prima strofa e aprono la seconda, un verso di sette ictus chiude – con effetto distensivo – la poesia. Bisogna però prendere atto che mancano le condizioni perché si possa parlare di verso accentuale in senso stretto: «Nel verso accentuale o il numero di ictus è costante in tutte le linee, oppure due o più tipi di verso si alternano secondo uno schema regolare all'interno di una strofa»(9). Un testo come *l'albero*, insomma, non può contribuire a smentire il giudizio di Giovannetti secondo il quale «il profilo di questo tipo di metrica continua a rimanere assai vago»(10).

La sistematicità che non si è riscontrata in questa prima proposta di lettura può essere sospettata, invece, qualora si ritorni sul testo verificando un'altra forma di regolarità, quella data dalla presenza di endecasillabi subversali e trans-versali(11). Nella trascrizione che segue ho usato il corsivo e il maiuscoletto per i primi, il sottolineato semplice per i secondi. Nel caso – eccezionale anche secondo questa lettura – del verso finale ho usato la sottolineatura doppia per l'endecasillabo subversale che conclude. I segmenti comuni a due endecasillabi compariranno dunque in maiuscoletto corsivo e in corsivo sottolineato; l'unico segmento – salvo errore – comune a tre endecasillabi (entro l'ultimo verso) sarà in maiuscoletto corsivo con sottolineature doppia. Segnalo subito alcune peculiarità negli schemi accentuali: l'endecasillabo interno al v. 4 («per le sdràio, gli ombrelloni raccolti») ha ictus di 3<sup>a</sup>7<sup>a</sup>, quelli ai vv. 7 («dell'illudersi che un riparo esista») e 16 («molto prima che tutto questo fosse») hanno ictus di 3<sup>a</sup>8<sup>a</sup>(12), quello al v. 22 («ogni asperità, le unghie sopra al legno») ha ictus contigui di 5<sup>a</sup>6<sup>a</sup>; la lettura come endecasillabi di «come acqua che scorre e si raccoglie», al v. 17, e di «e la strada stupita, fra le auto», al v. 27, necessita di agevoli

dialefi. Non ho evidenziato l'endecasillabo di 5<sup>a</sup> che apre il v. 23 («lo sguardo rivolto al mare, al pendio»), nonostante l'acquisita cittadinanza del tipo, come si sa, entro la poesia contemporanea(13). Il risultato è questo:

1. l'albero, dunque, *l'ombra, che prima di ogni chiodo, qui,*
2. *di ogni mattone fu gettata, E SOLIDA, COME ANSIA DI CEMENTO:*
3. nel volgere improvviso del vento, nella polvere.
4. senza compassione per le sdraio, gli ombrelloni raccolti
5. *nel folto di figure geometriche CHE IRRADIANO DAI CUMULI DI FOGLIE*
6. *ammassati contro i muri, DELIMITANO IL LUOGO DEL RIPARO.*
7. dell'illudersi che un riparo esista: fra sedie e tavolini, tappeti,
8. *vasi, tutto un mondo di oggetti senza nome, merci*
9. *che circondano lo spazio della vita, lo sopprimono nel fondo*
10. di cassetti, schermi, armadi, appoggiate a cancellate in ferro
11. di vernice CHE IL SOLE DISFA A STRATI: VERDE, AZZURRA. rossa.
12. merci non diverse dal SORRISO VERTICALE SOPRA AI VOLTI,
13. *sugli ultimi manifesti a bordo strada*
  
14. *la mano che si appoggia alla corteccia, della stessa*
15. materia sono fatte la mano e la corteccia, e altre mani
16. *si appoggiarono, molto prima che tutto questo fosse: nell'ombra,*
17. *al riparo, come acqua che scorre e SI RACCOGLIE NEL CAVO DELLA MANO,*
18. fra i coppi rovesciati a canalina, I FICHIDINDIA E IL LORO PROPAGARSI:
19. *di chi cammina sotto al sole, nella polvere. della stessa*
20. materia, attinta al fondo di linfe verdeggianti, di umidore,
21. *del buio più buio della terra: che le dita seguano le crepe,*
22. *si inclinino a sfiorare ogni asperità, le unghie sopra al legno,*
23. *lo sguardo rivolto al mare, al pendio che scivola nel cielo*
24. e insinua il cono del suo fumo nell'azzurro. così la polvere,
25. *nera accumulata, respiro del vulcano ricaduto in pioggia*
26. *opaca – ingorgo di occhi e di grondaie, canaline.*
  
27. *la mano: e la strada stupita, fra le auto, i rovi*
28. *– i cancelli, per arrivare qui, desolazione del caldo,*
29. *dei passaggi, i sentieri DI BASALTO DISFATTI DAL FINOCCHIO.*
30. quale assenza a guidarlo, quale sete, e desiderio.
31. nel giro dei pozzi di cemento, cisterne, correnti sotterranee
32. che affiorano NEL FIOTTO DI SORGIVE D'ACQUA DOLCE, e fredda, al porto.

Se si considera che non ho usato alcun carattere speciale per l'endecasillabo ipermetro (la definizione, a questo punto, apparirà pienamente giustificata) che chiude la prima strofa, emerge a colpo d'occhio come il fenomeno interessi *tutti* i versi della poesia. Nel dettaglio, si hanno

a) endecasillabi in attacco ai vv. 2, 7, 11, 14, 18, 26, 29, 30, 32;

b) endecasillabi in uscita ai vv. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 12, 17, 18, 20, 22, 29, 32;

c) endecasillabi “incassati” ai vv. 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 19, 21, 24, 25, 27, 28, 32;

d) endecasillabi trans-versali(14) ai vv. 2-3, 3-4, 6-7, 9-10, 10-11, 11-12, 14-15, 17-18, 19-20, 23-24, 29-30, 30-31, 31-32.

Molte, di conseguenza, le zone di sovrapposizione: ai vv. 2 (in due luoghi), 3 (in due luoghi), 5, 6 (in due luoghi), 7, 10 (in due luoghi), 11 (in tre luoghi), 12 (in due luoghi), 15, 17 (in due luoghi), 18, 24, 29 (in due luoghi) e 32 (in due luoghi). Si osservi in particolare come ai vv. 2, 29 e 32 si produca quello che Menichetti chiama «doppio endecasillabo dissimulato»(15) (entro il v. 32 abbiamo addirittura un endecasillabo *triplo*: «che affiorano nel fiotto di sorgive [...]», «[...] nel

fiotto di sorgive d'acqua dolce [...]», «[...] sorgive d'acqua dolce, e fredda, al porto»). Nei casi di concatenazione iterata (vv. 2-4, 6-7, 9-12, 17-18, 32) il procedimento è comparabile a quello che in musica si dice *tessuto fugato*(16), come può evidenziare questa trascrizione dei vv. 9-12:

[...] lo spazio della vita, lo sopprimono  
sopprimono nel fondo di cassetti,  
nel fondo di cassetti, schermi, armadi.  
schermi, armadi. appoggiate a cancellate  
a cancellate in ferro di vernice  
di vernice che il sole disfa a strati:  
che il sole disfa a strati: verde, azzurra.  
azzurra. rossa. merci non diverse  
diverse dal sorriso verticale  
sorriso verticale sopra ai volti.

In altri luoghi – ma anche negli stessi – l'occhio e l'orecchio rileveranno invece notevoli seriazioni, nelle quali converrà tener conto anche della lunghezza quinarie o settenarie di alcuni segmenti residui. L'attacco della poesia è dunque leggibile come allineamento di un quinario («l'albero, dunque»), due endecasillabi, un settenario («come ansia di cemento»); due endecasillabi si accostano ai vv. 3-4 (da «nella polvere [...]); ai vv. 6-8 (con partenza da «delimitano [...]) si riconoscono due endecasillabi, un settenario, un quinario («tappeti, / vasi»), un endecasillabo; altri due endecasillabi sono ai vv. 9-10 (da «lo spazio [...]); due endecasillabi e un settenario («la mano e la corteccia») aprono la seconda strofa; tre endecasillabi si succedono ai vv. 17-18 (da «si raccoglie [...]); si noti che il v. 18 è verso-somma di due endecasillabi, con un terzo endecasillabo incassato, non segnalato nella trascrizione: «[...] a canalina, i fichidindia e il loro [...]); tre endecasillabi in serie si leggono ai vv. 19-20 (cominciando da «cammina [...]); il v. 22 è composto da settenario ed endecasillabo; ai vv. 29-31 (da «di basalto [...]) la serie è di tre endecasillabi, due settenari, un altro endecasillabo (cui si sovrappongono, lo si è visto, i due endecasillabi subversali conclusivi). E qualcosa, è facile prevederlo, sarà sfuggito.

Il fenomeno, già segnalato da Mengaldo(17), è stato indagato in anni più recenti da Raffaella Scarpa nell'ambito della poesia degli anni Sessanta e Settanta(18): con particolare attenzione al caso de *La Beltà*(19) ma con significativi riscontri anche nella scrittura di Tiziano Rossi, Cucchi, Luzi, Sereni, Fortini, Sanguineti, Giuliani. Ora, la specificità dell'assetto di un testo come *l'albero* rispetto alla tradizione di questo istituto consiste, mi pare, nella vigile accondiscendenza dell'artefice, se non proprio in un'intenzione progettuale. L'endecasillabo è consapevolmente accolto, cioè, come risposta a una pulsione che fermamente guida il *ductus* discorsivo come vincolandolo alle forme-ombra passate in rassegna. Bonifazio ha come precedente più prossimo, qui, la fase della scrittura di Cesare Viviani (col quale si conclude la rassegna di Raffaella Scarpa) attestata in poesie de *L'ostrabismo cara* e di *Piumana*(20); ma l'oltranzismo delle realizzazioni dà corpo a una sorta di *endecasillabo continuo*: a un annullamento del verso entro il flusso verbale che del verso costituisce, per converso, una forma iperbolica (da verificare, è chiaro, su un più ampio *corpus* di testi). È su questo ordito che una nuova lettura de *l'albero* potrà valorizzare le sottili discontinuità nella trama accentuativa dei versi.

Facendo menzione di Sereni a proposito della scrittura di Cella – nella mia nota alle *Dieci poesie* –, pensavo anche a quella «specializzazione» dell’endecasillabo che in Sereni, scrive Mengaldo, «è anche topica, interessando l’impulso emotivo degli attacchi, di lirica o strofa [...], o il fermo suggello delle chiuse [...]»(21). Ecco infatti, in *incipit*, «S’improvvisa inattesa la speranza / di disarmo, dall’alto fessurare / di un aliante [...]» (p. 4; il terzo verso continua, conformemente a una tecnica “scalare”, come novenario di 4<sup>a</sup>6<sup>a</sup>) e «Seppure vi vigea come dato / irreparabile, irraggiante le dinamiche / d’ombra [...]» (p. 10: il secondo verso è un tredecasillabo di 4<sup>a</sup>8<sup>a</sup>); in *explicit* «[...] la trama del leone / ormai piegato dall’avanzo-arretro» (p. 6) e (questo davvero molto sereniano) «... e si indulge se sia così sofferto / l’istante a seguire / in cui il groppo s’intasca o sfila via» (p. 7: dove il senario stride tra i due endecasillabi di 3<sup>a</sup>6<sup>a</sup>8<sup>a</sup>). Ed ecco la figura data dalla combinazione dei due modi: «... un rilevare nuovi a vecchi indizi / [...] / di un nuovo interrogare la valanga» (p. 9), «Ali di rena, filo o forse spago – / [...] / nel nostro amore da sagomati esiti» (p. 11)(22). Ma già quest’ultimo verso, con i suoi ictus di 2<sup>a</sup>4<sup>a</sup>9<sup>a</sup>, è indicativo di un atteggiamento di ripulsa verso l’affidarsi «rassereneante» all’istituto(23). Prendiamo come esempio la poesia iniziale della *plaqueette*:

1. Quattro stanze, un balcone su cui affaccia
2. un ponteggio e qualche intrico di gelso –
3. oblò su rarefatte
4. mestizie
5. e un gran vociare impaurito al suo avvicinarsi
6. all’uscio per incuria
7. semiaperto.
8. Ma non va oltre l’annuso e con modestia
9. gli dà la schiena:  
   forse che ancora non l’hai capito
10. che non si rende a sola vita sottratta
11. quella più trascorsa fuori campo?

L’escursione versale va dal trisillabo 4 alle quindici sillabe – distribuite a gradino in due segmenti di cinque e dieci (cinque più cinque) – del v. 9. I due settenari (vv. 3 e 6) sono entrambi inarcati – con evidente simmetria – sul verso breve che segue. Nel secondo caso l’esito della giuntura con il quadrisillabo è un perfetto endecasillabo di 2<sup>a</sup>6<sup>a</sup>: verso-ombra che chiude la prima sezione della poesia (vv. 1-7) – a riscontro dell’endecasillabo di 1<sup>a</sup>3<sup>a</sup>6<sup>a</sup> in apertura – e prepara l’attacco della seconda (vv. 8-11) con un endecasillabo di 3<sup>a</sup>6<sup>a</sup>. In quinta posizione è un tredecasillabo di 4<sup>a</sup>7<sup>a</sup>9<sup>a</sup>, in penultima un verso di dodici sillabe con ictus di 4<sup>a</sup>6<sup>a</sup>8<sup>a</sup>; in seconda posizione si staglia un endecasillabo di 3<sup>a</sup>5<sup>a</sup>7<sup>a</sup>, in *explicit* un verso di dieci sillabe con ictus di 1<sup>a</sup>3<sup>a</sup>5<sup>a</sup>7<sup>a</sup>. Se si valutano questi versi in relazione ai nitidi endecasillabi collocati nelle posizioni-chiave già indicate ne risulterà una chiara (progettuale?) funzione contrastiva: con effetti di dissonanza particolarmente sensibili nell’opposizione degli ictus a distribuzione trocaica dei vv. 2 e 11 rispettivamente agli endecasillabi 1 e 8, più sottili nella contestazione perseguita a livello mensurale dall’ipermetro 10 – che disattende la “promessa” di un ictus sulla 10<sup>a</sup> – e a livello ritmico dal v. 5, solidale nell’ictus di 7<sup>a</sup> con i vv. 2 e 11. Si può allora formulare l’ipotesi che la metrica di Cella si fondi sull’opposizione, reciprocamente contestativa, di due paradigmi ritmici: un paradigma fondamentalmente “giambico”, il cui portato è in primo luogo la stesura di canonici endecasillabi (anche subversali: «di propria colpa e lampo di veleno [...]», p. 7; «[...] però tempra di ferro abborda il caso», p. 11; «gli sfiori di medusa di un sospetto», p. 11)(24), e un paradigma “trocaico”, che può agire in conflitto col primo sia in modo appositivo, nell’accostamento dei versi, sia in modo



intraversale, come contaminazione tra modelli nella disposizione degli ictus entro la stringa sillabica. La tecnica si può descrivere più efficacemente, forse, richiamando la definizione di «termine sonoro» data da Leonard B. Meyer – «Un suono o gruppo di suoni (simultanei, in successione oppure le due cose insieme) che rimandino o implicino un conseguente più o meno probabile, o che inducano l'ascoltatore ad attenderlo, rappresentano un gesto musicale o “termine sonoro” all'interno di un dato sistema stilistico»(25) –, una definizione dalla quale discende quella di «termine percettivo» proposta di recente da Daniele Barbieri: «qualsiasi elemento testuale sulla base del quale sia possibile avanzare delle previsioni, ovvero qualsiasi elemento testuale che possa suscitare delle aspettative»(26). Ora, continua Barbieri,

esisteranno termini percettivi di natura più complessa e articolata costituiti da forme che a loro volta contengono termini percettivi di natura più semplice. Le previsioni, dunque, avverranno su più gradi: vi saranno termini percettivi più semplici che susciteranno aspettative di breve durata, perché le forme da essi significate arriveranno a chiusura (o eviteranno di farlo) in tempi brevi; e vi saranno termini percettivi più complessi che rinviano a forme che si concluderanno solo alla lunga, eventualmente solo alla conclusione del testo.(27)

Torniamo a «*Quattro stanze...*», e constatiamo che i vv. 1 e 8, endecasillabi canonici, agiscono come *termini percettivi* nell'indurre un'attesa – subito delusa – di proseguimento delle due sezioni come sequenze di endecasillabi regolari. Ma come termini percettivi possono essere interpretati anche gli attacchi di quei versi lunghi (dalla dieci sillabe in su) in cui il primo o i primi ictus siano compatibili con uno schema endecasillabico regolare disatteso dalla posizione degli ictus successivi: per esempio l'attacco di 3<sup>a</sup> del v. 2 («un ponteggio [...]»), seguito da un ictus di 5<sup>a</sup> anziché da quello di 6<sup>a</sup>, o quello di 4<sup>a</sup>7<sup>a</sup> del v. 5 («un gran vociare impaurito [...]»), proteso a un ictus che si realizzerà sulla 12<sup>a</sup> anziché sulla 10<sup>a</sup> sillaba. Verifichiamo allora i due modi prendendo in esame un'altra poesia della *plaque*, la terza (p. 5); e assumiamo come fondamento dell'analisi, prescindendo dalla lunghezza sillabica dei versi, il principio proposto da Pier Marco Bertinetto per cui «il tratto autenticamente essenziale nella distinzione dei diversi *patterns* ritmici deve essere ricercato, piuttosto che nell'*incipit*, nella parte mediana del verso; diciamo nella zona che va dal costituente di 4<sup>a</sup> al costituente di 8<sup>a</sup>»(28). Nella trascrizione che segue ho lasciato in tondo i versi in cui gli ictus compresi nel tratto indicato (che nei versi medî corrisponde non alla zona mediana ma a quella terminale) cadono su sillabe pari, e ho evidenziato in maiuscoletto quelli con ictus sulle sillabe dispari (il corsivo ai vv. 1-3 è dell'originale). Nel caso in cui i due ictus non siano coerentemente su sillabe della stessa serie (ai vv. 11 e 12) ho basato l'attribuzione sul primo. Gli ictus dei singoli versi sono segnalati sulla destra del testo; in corsivo il numero relativo agli ictus interessati dall'analisi:

1.	Il <i>necessario</i> non figura nei piani	4 8 11
2.	(si aggiusti il tiro – un poco mesti – <i>non certo</i>	2 4 6 8 11
3.	<i>PER PIGRIZIA QUANTO PER BALBUZIE D'INTENTI...</i> )	3 5 9 12
4.	I LORO SERVIGI CI SARANNO UTILI	2 5 9 10
5.	ANCORA PER MOLTO; LA LIBERAZIONE – SE MAI	2 5 11 14
6.	gli fu promessa – un misero ordito, un malevolo	4 6 9 12
7.	piano da tessitori di bava	1 6 9
8.	PER LORO CHE SONO INNOCUI COLMATORI DI ORBITE	2 5 7 11 14
9.	per noi in forte smania	2 4 6
10.	ALL'AVVENTO DEL DISVELO, VELEGGIANTI IN SCIA	3 7 11 13
11.	ALLA SCOPERTURA DI INCEPPO, ATTENTI	5 8 10
12.	e ben guardinghi stavolta	4 7
13.	AL RIFISSO DELLA REGOLA.	3 7



I due tipi si distribuiscono equamente i tredici versi: sei dei quali appartengono al paradigma giambico, sette – e tra questi, significativamente, il v. 11, l'unico endecasillabo – a quello trocaico; e la distribuzione dei versi dell'uno e dell'altro tipo non vede mai allineati più di due versi omogenei se non nel gruppo ai vv. 3-5, scisso però dalla spaziatura strofica. Se consideriamo come termini percettivi i singoli versi o i singoli blocchi, ognuno di essi apparirà generare l'attesa di un certo «conseguente» (Meyer), il realizzarsi, con Barbieri, di una «forma»(29); e ciò conduce il lettore in un continuo avvicinarsi di appagamenti (tra il primo e il secondo verso, poniamo) e delusioni (tra il secondo e il terzo; o, forse meglio, tra il nesso dei primi due e il terzo). Analogamente, scendendo al livello dei singoli versi, verifichiamo la frequenza degli ictus di 9<sup>a</sup> e di 11<sup>a</sup> – ictus che disattendono la cadenza endecasillabica – entro versi appartenenti al paradigma giambico (vv. 1, 2, 6, 7), e consideriamo come gli ictus di 2<sup>a</sup> o di 3<sup>a</sup> nei versi lunghi attribuiti al paradigma trocaico (rispettivamente vv. 4, 5, 8 e 3, 10) abbiano inevitabilmente l'effetto di rinviare a un proseguimento nelle forme di un endecasillabo che sarà di lì a poco negato. Nell'uno e nell'altro caso la successione iniziale degli accenti è un termine percettivo che rinvia a una forma diversa da quella prevista. E poiché – scrive Meyer – «l'effetto o emozione vissuta si manifesta quando un'attesa – una tendenza a rispondere – attivata dalla situazione di stimolo musicale viene temporaneamente inibita o permanentemente bloccata»(30), mi spiego anche come portato di questa peculiare tecnica metrica la forza espressiva che sento in questi versi.

E qui chiudo, curioso di riscontrare queste annotazioni con i risultati e le osservazioni degli altri convocati da «L'Ulisse».

Rodolfo Zucco

Udine, 10-19 settembre 2012

#### Note.

(1) Massimo Bonifazio ha pubblicato *Erano parodie...*, Biblioteca nazionale di Torino, leggendo PPP, *Madonna della catena* su «l'immaginazione», XXIV, 234, ottobre-novembre 2007, pp. 18-21. Maxime Cella ha esordito con *Quattro poesie* pubblicate sulla stessa «l'immaginazione», XXVI, 250, novembre 2009, p. 39, cui hanno dato seguito altre *Dieci poesie*, con una nota di R. Zucco, Udine, Edizioni del Tavolo Rosso, 2011. Entrambi sono presenti con diversi testi su «Nazione indiana».

(2) Nel contempo, questo mia scelta vorrebbe anche riconoscere le buone ragioni dell'intervento di Stefano Dal Bianco *Metrica libera e biografia* – presentato al Convegno *Metrica italiana e discipline letterarie* (Verona, 8-10 maggio 2008) e ora accolto in questo stesso numero de «L'Ulisse» –, laddove l'amico, pure confortato dall'ascolto di «lettori comuni» (lettori «che esistono, per quanto pochi, bastonati e disorientati») dichiarava di essere turbato dalla «scarsa considerazione» da parte del lettore universitario «per gli aspetti tecnico-stilistici» delle scritture dei poeti della sua generazione (la considerazione varrà, immagino, anche per i poeti più giovani).

(3) Cfr. P.V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche* [1989], in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-74, alle pp. 34-35.

(4) Cfr. P. Giovannetti – G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, pp. 11-27. A questo manuale (pp. 21-22 e 173-175) rinvio per una discussione concettuale e terminologica delle due definizioni.

(5) Leggo il testo all'indirizzo [www.absolutepoetry.org/Massimo-Bonifazio-l-albero](http://www.absolutepoetry.org/Massimo-Bonifazio-l-albero) (senza varianti rispetto alla redazione consegnata al fascicolo dattiloscritto gentilmente inviatomi dall'Autore).

(6) Cfr. P. Giovannetti – G. Lavezzi, *op. cit.*, pp. 271-277.

(7) Ricavo i concetti di «sillaba tonica potenziale» e di «spazio atono» (spazio «in grado di condizionare lo status prosodico degli elementi deboli, che tendono ad essere valorizzati, in misura più o meno marcata, se circondati da sillabe prive di ictus») da M. Praloran – A. Soldani, *Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei 'Fragmenta'*, a cura di M. Praloran, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 12-17 e 29-30.

(8) Cfr. *ivi*, pp. 59-60.

(9) Così Jiří Levý, citato da P. Giovannetti – G. Lavezzi, *op. cit.*, p. 273.

(10) *Ivi*, p. 276.

(11) La terminologia è quella proposta da A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, pp. 151-153. Si veda ora la sintesi sulla questione in P. Giovannetti – G. Lavezzi, *op. cit.*, pp. 233-235.

- (12) È certo possibile, nel secondo caso, anche una lettura di 3<sup>a</sup>6<sup>a</sup>8<sup>a</sup>.
- (13) Cfr. P.V. Mengaldo, *op. cit.*, p. 43 e P. Giovannetti – G. Lavezzi, *op. cit.*, pp. 229-231.
- (14) Per i quali corre l'obbligo di richiamare il fondativo saggio di C. Di Girolamo, *Gli endecasillabi de l' 'Infinito'*, in Id., *Teoria e prassi della versificazione*, seconda edizione riveduta, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 169-181 (in part. pp. 176-181).
- (15) A. Menichetti, *op. cit.*, p. 151. All'esempio da Sanguineti mi piace allegare il celeberrimo *incipit* di *Anni dopo* di Sereni: «*La splendida, LA DELIRANTE PIOGGIA S'È QUIETATA*».
- (16) Cfr. O. Károlyi, *La grammatica della musica. La teoria, le forme e gli strumenti musicali*, a cura di G. Pestelli, terza edizione, Torino, Einaudi, 1973, pp. 114 sgg.
- (17) Cfr. P.V. Mengaldo, *op. cit.*, pp. 45-46, che esemplifica l'endecasillabo «intraversale» con luoghi di Montale, Sereni, Giudici, Zanzotto, quello «intersersale» con Pavese.
- (18) R. Scarpa, *Endecasillabo e verso libero nella poesia degli anni Sessanta e Settanta* [2003], in Id., *Secondo Novecento: lingua, stile metrica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 115-146, alle pp. 133-145.
- (19) Così alle pp. 137-138: «La "discesa alle origini del linguaggio", il "grande esercizio psicoanalitico di matrice freudiano-lacanian" trova la sua inevitabile risposta metrica. Nella rimozione delle forme tradizionali, l'involuzione metrico-linguistica fa affiorare l'endecasillabo non semplicemente come verso snaturato nell'irregolarità o evitato nella negazione o, meno che mai, distolto o celato per semplici procedimenti abrasivi, ma come affioramento di ritmo regredito ma ineliminabile secondo, appunto, lo "statuto del trauma"» (dove i primi due virgolettati sono citazioni da S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1379-1681, a p. 1483).
- (20) Mi permetto di rinviare al mio *Varianti metriche di Cesare Viviani*, «Stilistica e metrica italiana», 9, 2009 (*Metrica italiana e discipline letterarie*, Atti del Convegno di Verona, 8-10 maggio 2008, a cura di A. Soldani), pp. 281-318.
- (21) P.V. Mengaldo, *op. cit.*, pp. 48-49.
- (22) Cfr. R. Scarpa, *op. cit.*, pp. 133-134.
- (23) Di una «attrazione 'rasserente' che di solito l'endecasillabo esercita sugli altri versi e sul tono metrico complessivo della sequenza» ha scritto S. Dal Bianco, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto, 1938-1957*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1997, p. 13.
- (24) «Il carattere tendenzialmente "giambico" dell'endecasillabo è incontestabile», con quel che segue: A. Menichetti, *op. cit.*, p. 393.
- (25) L.B. Meyer, *Emozione e significato nella musica*, Bologna, Il Mulino, 1992 [ed. or.: *Emotion and Meaning in Music*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1956], p. 77.
- (26) D. Barbieri, *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani, 2004, p. 43.
- (27) Ivi, pp. 43-44.
- (28) P.M. Bertinetto, *Ritmo e modelli ritmici. Analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1973, p. 83.
- (29) *Forma* è «qualsiasi configurazione percettiva o concettuale cui siamo in grado di attribuire un qualche tipo di completezza»: così D. Barbieri, *op. cit.*, p. 48.
- (30) L.B. Meyer, *op. cit.*, p. 62.

*IN DIALOGO*

## IN DIALOGO CON GIULIANO SCABIA

a cura di Luca Lenzini

**D:** Nel *Poeta albero* il *Prologo* – che è stato definito da qualcuno un “apologo metrico” - comincia con queste parole: «Camminando si sentono i piedi della poesia, uno, due, tre / uno, due, tre, quattro / uno, uno, due, tre, quattro – ballando si sentono ancora meglio.», e più avanti: «Solo dal suono dei piedi si riconosce la poesia.» Il discorso qui riguarda il camminare, ma vien fatto naturalmente di pensare, appunto, ad una “metrica”, ad un sostrato o elemento che ha a che fare non solo con il moto e con la terra (il suolo risonante, più *tellus* che *humus*) ma anche, contemporaneamente, con il *corpo*. Il riferimento dello stesso brano all’esperienza, o meglio scoperta infantile del mondo potrebbe legittimare questa idea, se la poesia fa diventare le «neonate parole» degli «animali sonori che lui [il nuovo arrivato] mette in vita.» Forzo troppo il tuo pensiero, se attribuisco a quei «piedi» una possibile accezione metrica, un tempo misurato e insieme un invito ad un rinnovamento? Se sì, di che metrica si tratta?

Quei piedi sono reali (piedi che camminano, piedi che ballano) in cerca dell’equilibrio/squilibrio del/nel loro corpo. La metrica è la misura del tempo nei passi della danza. Uno stormo di moscerini danza nell’aria - lo fa metricamente. È sbagliato partire dalla metrica astratta - metro è tempo (breve/lungo), colore, timbro, melodia, tono - non solo numero.

Non riesco a pensare poesia slegata dal corpo - dal fiato - dal passo - dal battito del polso. Tutto ciò si sente nella voce - che è anche lei corpo, non appendice che legge, ma rombo di tuono. Voce ascolta l’abisso, lo suona - la voce quando certi poeti leggono (Dylan Thomas, Majakovski, Ginsberg, Ungaretti) diventa rombo di tuono, proprio come quando un personaggio viene impersonato e diventa reale, in scena, non più silente sulla pagina. Un poeta, quando sa la voce, canta il logos.

**D:** Nei tuoi recenti *Canti del guardare lontano*, più precisamente in quello intitolato *Il teatro è un carro pieno di vento*, si parla ad un certo punto di «metrica dell’ascolto.» Questo riguarda (solo) il poeta, l’autore che crea, o è (anche) il momento di un “insieme”, di una collettività possibile, di cui la poesia si fa annuncio, tramite?

Metrica dell’ascolto è quando il mio respiro metrico, col suo incanto (incanto verso me stesso che sento il corpo sonoro della poesia) si identifica col respiro di chi ascolta. Allora diventiamo uno, e chi ascolta danza nella musica che vado facendo. Non sempre si arriva a questo ascolto - ma avviene. Perciò il teatro è un carro pieno di vento.

**D:** In alcuni scritti un poeta a te caro, Andrea Zanzotto, ha parlato per il dialetto dello «stigma» di una «oralità perpetua», collegandola al «risucchio dal basso» subito dall’«arcilingua latina», definita come «lingua imperiale e definitiva, ma doppiata per altro da un suo freschissimo volgare antistituzionale.» Nella tua esperienza, il ricorso al dialetto si può situare dentro una “costellazione dialettica” di questo genere? Allude, cioè, ad una data “tradizione” tra le tante di cui è (o era) ricca la poesia italiana, con tutte le implicazioni (anche metriche) che questo comporta?

Per me il rapporto col dialetto è altro - sono stato dialettologo fino a nove anni - e quel substrato mi agisce (“oralità perpetua” - e imprigionamento del dialetto quando scritto, stampato - difficoltà di scriverlo - ha suoni inafferrabili). Perciò non mi rivolgo al dialetto, non lo voglio salvare, agisce in me, è là. Lo chiamo Pavano Antico, Pavante Foresta - non ho bisogno di cercarlo, ci abito, anche se non scrivo in dialetto. Forse è per questo che nel combattimento con Ades (*Canto del trionfo sulla morte*, nei *Canti del guardare lontano*) a lui che parla greco rispondo in dialetto pavano - la mia lingua guerriera.

*INCURSIONI*

## QUELLO CHE SI PUÒ DIRE IN POESIA.

1.

Ciò che si può dire in poesia può essere detto solo in poesia, cioè ci sono delle cose che si possono dire soltanto in poesia.

Cosa vuol dire? vuol dire che esiste una specificità della scrittura poetica e della forma poetica.

L'atteggiamento formalista è l'atteggiamento che esalta la forma, esalta l'organizzazione formale del testo sottolineando però l'altra parte del discorso che era la cosa da dire, perché nell'espressione: "ciò che si può dire in poesia si può dire solo in poesia" non c'è soltanto un riferimento all'autonomia formale e alla specificità testuale ma c'è anche al cosa si dice, cioè ciò che si può dire si riferisce a *qualcosa*.

Questo vuol dire che non c'è da un lato la forma e dall'altro lato il contenuto: vuol dire che c'è l'invenzione formale che è una configurazione, una *strutturazione* del contenuto.

In altri termini quando mi trovo davanti ad una poesia il senso che io riesco ad individuare non posso trovarlo detto in altro modo ma c'è un senso, fosse anche il rifiuto del senso come spesso è accaduto nelle avanguardie storiche del non-sense.

Il non-sense o il senso sono la stessa cosa perché pongono l'accento sul senso appunto in versione positiva o negativa.

Allora il formalismo è da rigettare in quanto è l'oblio di questa cosa da dire che può dire solo la poesia ma è da rigettare ovviamente anche il contenutismo ... Ora stranamente mi sembra che negli ultimi vent'anni, quindici anni si sta affermando una attenzione formalistica esagerata anche attraverso l'importanza che si sta dando alla metrica.

Questa importanza formalistica credo sia una conseguenza dell'attenzione che si sta dando alla diffusione dei poeti e delle poesie cioè ad un abbassamento generale dei contenuti, a questo abbassamento generale dei risultati poetici si sta reagendo con una chiamata endocorporativa con dei segni distintivi della corporazione e la metrica sembra chiamata a segnalare questa distinzione corporativa ecco perché credo che sia molto pericoloso per il valore di questa arte l'insistere in maniera formalista sulla metrica.

2.

Ciò che si può dire in poesia si può solo dire in poesia vale anche per la dimensione sonora del testo: noi non possiamo scindere la parola dal suono nella poesia, per la verità non possiamo scindere la parola dall'immagine e dal suono perché la poesia è la sintesi di parola, immagine e suono, parola intesa come senso: *senso, immagine e suono* e vi è una specificità della poesia riguardo al suono per cui la poesia non può essere mutilata, non possiamo considerarla stampata e silenziosamente stampata, dobbiamo dare voce al suo suono dobbiamo dare il volume sonoro di ciò che è tridimensionale perché la poesia è come una scultura sonora.

Nello stesso tempo la poesia letta ad alta voce, detta, non è teatro perché il teatro è un'altra cosa, è un'altra specificità.

Di conseguenza tutti gli effetti e gli effettacci del teatro, del cabaret possono talvolta interessare la poesia in alcuni momenti della sua storia, ad esempio i futuristi erano molto interessati o i dadaisti, al cabaret e ad alcune dimensioni spettacolari della poesia ma questo aveva un senso per il carattere provocatorio di queste prime avanguardie ...

Ma la natura della poesia, la sua essenza, non ha a che fare con la spettacolarizzazione, non ha a che fare con l'aggiunta dell'effetto teatrale perché la poesia non è teatro e infatti quando si ascoltano degli attori leggere delle poesie ci si accorge che c'è un'enfasi che è esagerata rispetto alla potenza di suono e di senso che la poesia ha già in se incorporata, cioè il testo è un potenziale già autosufficiente di espressione sonora.

Di conseguenza quando gli attori recitano le poesie aggiungono qualcosa di cui non c'è bisogno e di qui nasce l'enfasi. La stessa cosa è la trasformazione della poesia in cabaret che sposta la questione



verso la *performance*, la performance è un'arte e una disciplina specifica quindi la poesia non può fingere di essere una performance perché la poesia è un'arte diversa da quella della performance e quando alcuni poeti, inconsapevoli di ciò, provano ad essere performativi fanno torto alla specificità delle due arti ottenendo risultati francamente deludenti.

*Biagio Cepollaro*

## IO E LA METRICA (GABBIE, PAROLE, SUONI)

Il momento in cui ho iniziato a scrivere con qualche criterio, abbandonando la modalità romantico-diaristico-confessional tipica dei tempi del raggiungimento della maggiore età, coincide con quello in cui ho preso in mano il Beltrami ed ho iniziato a studiare la metrica italiana. La conseguenza immediata di questi studi si trova nelle mie prime produzioni poetiche, rigorosamente in endecasillabi. Questo metro allora mi appariva come lo spazio ideale, la sonorità adatta, e come un modo di confrontarsi con la tradizione, cosa che ritenevo doverosa. Negli stessi anni ascoltavo musica elettronica e in seguito mi cimentai nell'uso dell'endecasillabo come fosse un loop, un refrain sonoro, con accenti sempre uguali, il principale sulla sesta sillaba, quasi una cassa rotterdam "teknopoetica". Col senno di poi credo che per me questo tipo di endecasillabo sia stato semplicemente una palestra, nella quale ho potuto allenarmi a sistemare quello che volevo dire secondo un criterio formalerigido, una gabbia nella quale avevo bisogno di rinchiudermi, per poi poter evadere. Questo percorso può risultare evidente leggendo il primo libro che ho scritto, "La presenza del vedere", dove la prima sezione, Meccaniche, è integralmente in endecasillabi, mentre nella seconda, Radiazioni, il verso si allunga e non è più isometrico, ma mantiene una forte impostazione ritmica e performativa, influenzato dal Pagliarani delle Lezioni e dal Lello Voce dei Lai, e nella terza, Buio, si asciuga, si ritrae, si scarnifica, e così anche la ritmica risulta più segmentata e spezzata. Dopo ho pubblicato "Alfabeto provvisorio delle cose", un'operazione letteraria che non fa della metrica un punto focale, come invece accadeva in La presenza del vedere. Qui addirittura, nella seconda sequenza del testo, alcuni componimenti dotati di una propria metrica, vengono smontati e riassemblati, creando una distruzione del loro impianto originale. Un riferimento potrebbe essere certa produzione di Balestrini. A questo libro segue "Le parole cadute", un testo che, come il precedente ma contrariamente al primo, non è stato pensato per la performance o per una esecuzione orale. Il verso è breve e la metrica è accennata, a volte si inceppa volutamente, altre volte scorre, l'endecasillabo è una comparsa, una presenza secondaria, rara. Un modello per la metrica di questo testo potrebbe essere l'ultimo Caproni, quello del conte di K., ma questa influenza, semmai ci sia davvero stata, l'ho colta a posteriori. In Schema, ultimo libro pubblicato, era mio obiettivo raggiungere vari livelli di "sintesi", tra sperimentazione e lirica tradizionale, tra prosa e poesia, tra l'uso rigido della metrica che si può riscontrare, ad esempio, in certe prose di Gabriele Frasca e la voluta assenza di metro di certe "prose in prosa". In ogni caso ritengo che la metrica sia una presenza fondante per quella che chiamiamo poesia, in versi, e che la sua assenza totale possa coesistere con il fare poetico, ma debba essere motivata da determinate istanze, altrimenti quando leggo certi componimenti poetici che ne sono del tutto privi, mi risultano piuttosto sciatti e fastidiosi. Ovviamente per metrica non intendo l'uso di forme chiuse (anch'esse vanno usate con una giusta motivazione, altrimenti risultano anacronistiche) ma l'utilizzo di sillabe e accenti al fine di ottenere un particolare andamento "sonoro" del testo scritto e delle sue possibili riproduzioni orali.

*Adriano Padua*

## 9.

1. Non vincolo, progetto. La definizione del campo è l'apertura del campo.
2. Più vicino al respiro, a volte si blocca. Come un osso. Bisogna allora muoverlo, piccoli movimenti, perché torni libero.
3. La metrica scritta dentro, non fuori la forma.
4. La sensazione di leggere lingue già lette, la speranza di sbagliarsi, l'improvvisa sorpresa di una lingua altrui nuova.
5. La riduzione dello scarto. La minore violenza, per non minore dolore. Maturità? età diversa, comunque.
6. La definizione del campo è del mondo naturale, poi si apre.
7. Tornare a scrivere dopo anni.
8. La quantistica, non sappiamo dove siamo né di cosa stiamo parlando, di questo mondo sottostante al mondo. Onda, particella e onda.
9. Cos'altro puoi dire?

*Laura Pugno*

## L SSTN MPLS

Ovvero, “la sestina implosa”.

Nel mese di agosto di quest'anno ne ho scritte di getto sei, per motivi che ora cerco di chiarire prima di tutto a me stesso.

Considero la sestina, tra le forme classiche, quella “disumana” per definizione; per via del suo moto perpetuo, che prescinde da quasi ogni intervento soggettivo eccetto quello di avvio. La sestina sembra dire: “il mondo è un insieme chiuso e cartografabile, che io poeta posso rinchiudere in una scatola governata da un meccanismo semplice.” Un po' come un carillon o un caleidoscopio.

Mi interrogavo su modi efficaci e, se possibile, innovativi per uscire da quello che è per me il limite più evidente del lirismo tradizionale, cioè il suo antropocentrismo – che spesso, in Italia, si traduce, in modo non so quanto consapevole, in un “canto dell'io” (io “figlio di Dio”) dai risvolti ideologici luttuosi. Nello stesso periodo mi ero imbattuto, nella pagina della Wikipedia italiana dedicata al compositore francese Gérard Grisey, in una frase riguardante i suoi metodi compositivi che mi aveva colpito:

per quanto riguarda il fattore temporale [...] si noti il processo adottato nella composizione *Vortex temporum*, nella quale le figure musicali [...] possono presentarsi in forma dilatata (l'autore usava in questo caso la metafora del *tempo delle balene*), in forma corrente (*tempo dell'uomo*) o in forma estremamente compressa (*tempo degli insetti*).

Non so spiegare come la metafora del tempo delle balene o degli insetti si sia incrociata con la sestina. In ogni caso, ho pensato di prendere un endecasillabo costruito in modo tale che fosse scomponibile in sei sottounità ritmiche e ricombinare queste ultime secondo lo schema rimico della sestina. Come una sestina accartocciata su sé stessa o, con Grisey, recitata da un insetto nel (per noi) brevissimo arco della sua vita.

Questo è il risultato (già apparso, in una versione leggermente diversa, su Nazione Indiana il 27 agosto 2012):

### *Tempo degli insetti: 6 sestine implose*

1.

Acqua fa frusta, cane cede voglia: voglia acqua cede, fa cane frusta. Frusta voglia cane, acqua fa e cede; cede frusta, fa voglia acqua al cane. Cane cede acqua, frusta voglia fa. Fa cane voglia, cede frusta acqua.

2.

Dove c'è carne, lì rimane tempo. Tempo dove rimane, c'è lì carne. Carne, tempo lì dove c'è, rimane. Rimane carne, c'è tempo, dove, lì. Lì rimane, dove carne al tempo c'è. C'è lì tempo, rimane carne, dove.

3.

Piede dà slancio, pianto forte resta. Resta piede, forte da pianto slancio. Slancio resta pianto, piede dà forte. Forte slancio dà, resta piede pianto. Pianto forte, piede, slancio resta, dà. Da' pianto, resta forte slancio, piede.

4.

Sa morto stelo dove fiore cade. Cade, sa, fiore morto, dove stelo. Stelo cade dove sa morto fiore. Fiore, stelo morto cade, dove sa. Sa fiore dove stelo cade morto. Morto sa, cade fiore, stelo dove.

5.

Cresce pioggia, cede viola e si spegne. Spegne, cresce sì, pioggia viola cede. Cede, spegne viola, cresce pioggia sì. Sì, cede pioggia, spegne, cresce viola. Viola sì cresce, cede, spegne pioggia. Pioggia viola spegne, si cede, cresce.

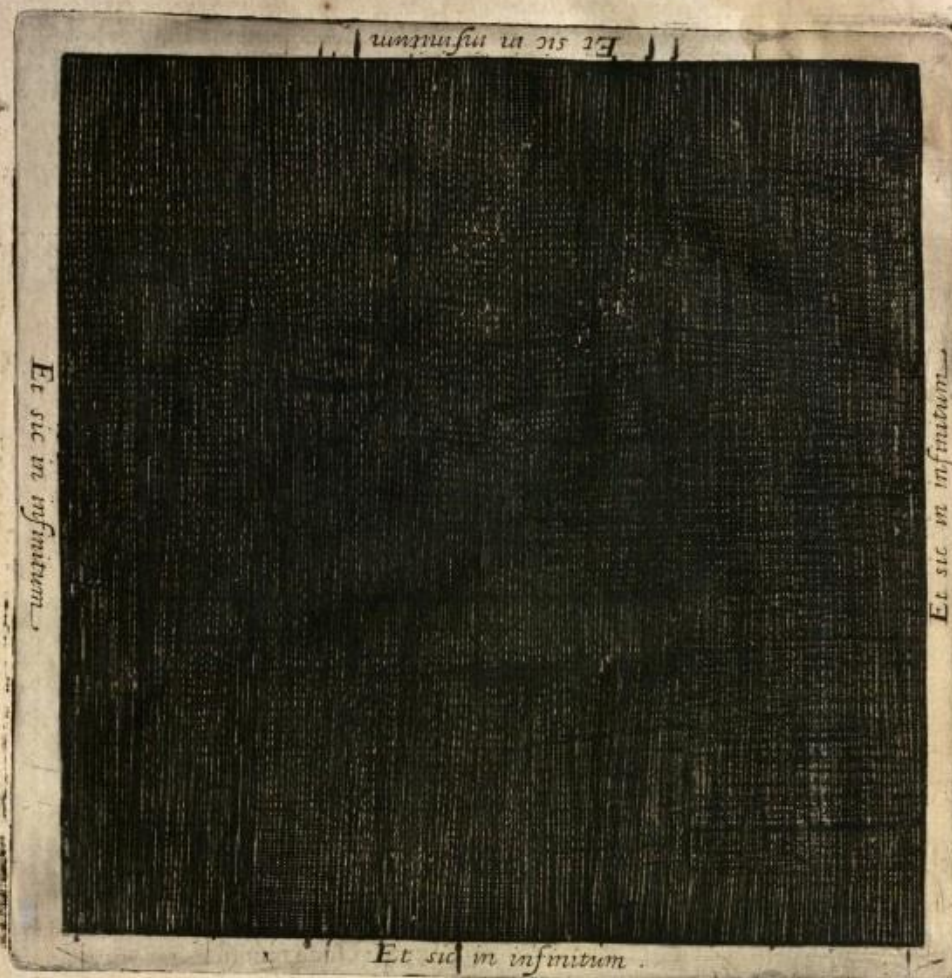
6.

Vedo che neve sta, so che tu cadi. Che cadi vedo, tu, neve sta, so. So che cadi, sta', vedo, neve, tu. Tu, so neve, che cadi vedo, sta. Sta', tu, che vedo, so che cadi, neve. Neve sta, cadi tu che vedo, so.

Tra le diverse conseguenze testuali che non avevo previsto all'inizio, qui sottolineo il grado di polisemia raggiunto da alcuni elementi come, nella terza sestina, quel “da” che, indipendentemente da come è scritto, è nello stesso tempo preposizione e diverse forme verbali. Come se, in alcuni casi, una frase ne contenesse altre tre o quattro. È stato forse questo un modo per impiantare, in una lingua relativamente povera di omofoni come l'italiano, qualcosa di simile a quei *kakekotoba* che ho sempre invidiato alla poesia giapponese classica – e alle sue diramature contemporanee.

Le diverse possibili legature sintattiche influenzano la percezione del ritmo, frammentandolo in una serie di microeventi (perché lo viviamo forse davvero, un “tempo degli insetti”). Data la ciclicità della forma-sestina, questi microeventi mi sembrano comparabili alle sperimentazioni sul *groove* studiate, ad esempio, in Anne Danielsen, *Presence and Pleasure. The Funk Grooves of James Brown and Parliament*, Wesleyan University Press, 2006 (si veda in particolare l'analisi di “Sex Machine” alle pagg. 76 – 79).

All'estremo opposto, resta ancora il “tempo delle balene”. In attesa che si manifesti su carta – se mai capiterà – guardo un'immagine che è, sembrerebbe, la prima rappresentazione visuale del vuoto cosmico. È di Robert Fludd, tratta dalla sua *Utriusque cosmi historia* (c. 1600):



## CAPUT V.

## De tenebris &amp; privatione.

**A**UGUSTINUS contra Manicheos asserit, privationem nihil aliud esse, quàm tenebras, quæ definiuntur lucis absentia. Sed si rectè consideretur tenebrarum significatio, illam latius quàm privationis vocabulum se extendere percipiemus. Nam, teste *Moyse*, *tenebrae super faciem abyssi fuerunt*, priusquam lux seu forma crearetur; privatio verò nominari non potest, nisi respectu cuiusdam positionis, hoc est, ubi est alicujus formæ præcedentis absentia. Quare, ut cum *Augustino* consentiam, *omnis privatio est tenebra*, hoc est, formæ lucidæ



Osservo questo vuoto finalmente senza omino al centro – questo ritmatissimo *black painting* – e mi sento spinto a tuffarmici dentro – via verso l'infinito.

*Andrea Raos*



## IL VINCOLO E IL RITO.

### Riflessioni sulla (non) necessità della metrica nella poesia italiana contemporanea

#### Il vincolo, la metrica e il rito

A che cosa serve l'artificiosità del vincolo che caratterizza la poesia nei confronti della prosa? Per quale ragione si coltiva così pervicacemente una forma di scrittura che si rifiuta di scorrere liberamente secondo l'andamento naturale del discorso?

Credo che la risposta debba essere cercata in un sospetto verso quella che potremmo chiamare la *trasparenza* della parola, ovvero l'idea che il discorso verbale debba essere considerato uno *strumento* di espressione del pensiero, tendenzialmente senza residui. A questa visione ideale della prosa – *ideale* perché in verità nemmeno la prosa più tecnica la raggiunge sino in fondo – la poesia contrappone una concezione della parola piuttosto come *ambiente*. In poesia la sequenza delle parole costruisce un piccolo mondo, i cui oggetti, come nel mondo reale, valgono sia per le loro proprietà fisiche che per quelle simboliche: un tavolo è un oggetto materiale, fatto di legno, metallo e plastica e in relazione spaziale con gli oggetti circostanti, non meno e non più di quanto esso sia il supporto per il rito del pranzo, il simbolo dell'unità familiare, il ricordo della nonna a cui era appartenuto. Gli oggetti della poesia sono ovviamente le parole e le loro costruzioni, nella propria natura sonora e visiva (con tutte le loro complessità) non meno e non più di ciò per cui stanno (con tutta la complessità dell'universo del significato).

Nella misura in cui siamo abituati, nella vita di tutti i giorni, a un uso strumentale e trasparente della parola, la poesia cerca di restituirci una dimensione globale del linguaggio, in cui la parola riappaia come cosa simbolica e insieme materiale proprio come le altre cose del mondo. Il vincolo posto sulla dimensione del significante serve proprio a imporne la pertinenza, a toglierli ogni possibilità di trasparenza. L'artificiosità è necessaria proprio perché si fa notare. Quando non c'è nulla che si faccia notare non c'è infatti ragione di uscire dall'uso standard, quello assestato, banale: nel nostro caso, appunto, l'uso strumentale del linguaggio.

Riportare il linguaggio alla sua natura di cosa, di oggetto, non significa rivendicarne la *naturalità*. È per forza evidente che un costrutto linguistico è un manufatto, così come lo è un tavolo e come non lo è un albero. Che cosa resta al linguaggio se si prescinde dalla sua natura di strumento per comunicare idee? Credo che quello che resta sia proprio la sua natura di manufatto, e in particolare di manufatto collettivo: il linguaggio è esattamente ciò che i membri di una comunità linguistica hanno in comune, e che collettivamente hanno costruito e continuano a costruire. Ogni membro usa strumentalmente il linguaggio per i propri specifici scopi comunicativi, ma il linguaggio non è suo: anzi, il linguaggio è ciò che rende tale la comunità; è ciò attraverso cui i suoi membri si sentono uniti.

Per questo, sottolineare l'aspetto di *ambiente* del linguaggio poetico, piuttosto che di *strumento*, significa implicitamente sottolinearne una natura rituale.

Il rito è l'atto collettivo per eccellenza, quello che esiste e si perpetua e ha valore sociale indipendentemente dal significato simbolico che gli si attribuisce. I significati spesso cambiano nel tempo, attorno a un rito che nella sua essenza si perpetua<sup>(1)</sup>. Prima di tutto, il rito agisce come atto collettivo, come evento in cui la comunità trova una consonanza, sia al proprio interno che nei confronti della natura circostante; e per farlo deve giocare, formalmente, proprio sugli elementi grazie ai quali la consonanza è possibile.

Le parole, in un rito, sono importanti, ma lo sono più come oggetti sociali comuni (o procedure condivise) che come veicoli di un significato. Abbiamo celebrato la Messa in latino per secoli senza problemi, anche quando quasi nessuno comprendeva più il latino: era molto più importante il rito in sé del significato delle parole che lo costituivano!

L'importanza che la poesia attribuisce alla dimensione del significante appartiene a questa stessa dimensione. Ogni componimento si presenta prima di tutto come una piccola occasione di celebrazione rituale, attraverso la quale ciascun lettore entra in consonanza con gli altri, indipendentemente dal significato.

Con questo non si vuole certo sminuire l'importanza della dimensione del significato, anche nella specifica prospettiva della significanza(2), cioè di quelle componenti di significato che stanno nelle relazioni prosodiche, fonetiche, in generale ritmiche. La poesia è certamente anche discorso, in cui il linguaggio viene utilizzato come strumento per esprimere delle idee. Essendo fatta di parole non potrebbe non esserlo. E il discorso si costruisce anche attraverso aspetti relazionali tra le sue parti e attraverso sfumature sonore e visive.

Tuttavia, se non ci rendiamo conto che lo specifico della poesia è essere un discorso trasmesso attraverso una situazione rituale, che tende a costruire una consonanza collettiva, una *Stimmung*(3); se non ci rendiamo conto di questa natura duplice non capiamo neppure bene che differenza ci sia tra poesia e prosa – e ci ridurremo a pensare che la poesia sia quel tipo di discorso in cui si va a capo in maniera arbitraria, a differenza della prosa, senza capire bene il perché.

Il vincolo serve dunque a questo: a spostare l'attenzione sulla natura rituale e condivisa del testo poetico, impedendone una prensione esclusivamente strumentale, esclusivamente discorsiva.

Il tipo di vincolo che ha caratterizzato una forma nata nell'oralità, come la poesia, è ovviamente il vincolo metrico, nelle sue tante forme (quantità, sillabicità, tonicità, rime, allitterazioni...). Sinché la poesia è stata orale, o è stata scritta esclusivamente in funzione della sua esecuzione orale, il vincolo metrico ha procurato quegli aspetti di artificio che garantiscono la distinzione dal discorso puramente strumentale. Tuttavia, nella misura in cui la dimensione scritta (e quindi visiva) ha acquisito importanza, e quindi autonomia, sono andati affermandosi altri tipi di vincoli possibili, di carattere per l'appunto visivo.

Senza arrivare agli estremi della forma secentesca del calligramma, si pensi soltanto all'importanza, per noi, della resa grafica dell'*a capo*. Nell'esecuzione orale l'*a capo* non c'è, ed è l'organizzazione metrica stessa a definire i limiti del verso. I greci e i romani non andavano a capo scrivendo (non segnavano nemmeno lo spazio tra le parole, se è per questo). Nel Medioevo, quando la pergamena era costosissima e bisognava ottimizzare lo spazio di scrittura, la fine di verso era segnata spesso solo da una *virga*, quello che oggi chiamiamo *barra* o *slash* (“/”). Per noi, viceversa, il vincolo visivo dell'*a capo* è così importante che riportare un testo poetico con le barre al posto degli *a capo* è qualcosa che viene permesso solo nelle citazioni e per ragioni locali di spazio.

Come vedremo più sotto, vi sono casi di uso del verso libero in cui l'*a capo* non ha sostanziali ragioni metriche, ed è soprattutto un vincolo di carattere visivo.

Sulla scorta del calligramma secentesco, esiste poi nel Novecento un'intera tradizione di poesia visiva e concreta che si basa sostanzialmente su vincoli di carattere visivo, senza alcuna rilevanza metrica.

Si potrebbe certo proporre di allargare la nozione di metrica a fenomeni che tradizionalmente non ne fanno parte (una metrica visiva, una metrica del significato...); ma credo che sia meglio preservare la distinzione tra termini che hanno, ciascuno, una propria ragion d'essere. Ci troveremo perciò in queste pagine a parlare in generale di *vincolo*, considerando la *metrica* come il suo sottoinsieme che riguarda gli aspetti sonori del discorso. Nell'universo della metrica ci capiterà poi di parlare di *metrica canonica* (o *metrica tradizionale*) per fare riferimento all'insieme di regole che ci arriva dalla tradizione (non solo italiana: le metriche germaniche o slave non sono meno canoniche); e infine ci capiterà di fare riferimento specifico alla *metrica canonica italiana* (o *metrica tradizionale italiana*). Queste distinzioni sono importanti: un componimento poetico oggi può essere in qualche modo metrico senza far riferimento diretto a una metrica canonica, oppure può rifarsi a una metrica canonica accentuativa (e non sillabica), che è estranea alla tradizione italiana.

L'ultima istituzione metrica forte che rimane nella poesia contemporanea è certamente il verso. Sia che possieda vincoli di qualche tipo al suo interno, sia che internamente scorra senza vincoli metrici, come prosa, la presenza del verso continua ad alludere alla presenza del respiro, e a porsi quindi come un'unità di carattere sonoro, oltre che visivo. Si può fare poesia anche utilizzando vincoli alternativi al verso; ma la presenza del verso dichiara inequivocabilmente che si sta facendo poesia.

Le tradizioni metriche sono in gran parte strutturate proprio sull'organizzazione interna del verso; tuttavia il verso moderno può possedere ma anche non possedere una struttura metrica al suo interno. A prescindere da questo, il verso resta una struttura metrica perché ripartisce artificiosamente il flusso del testo verbale, e nel farlo dichiara inevitabilmente il maggiore o minore rilievo di determinate posizioni, in maniera indipendente dalla sintassi o dal senso. Poiché allude al respiro e ai suoi andamenti, il verso mette in rilievo ciò che si trova nei punti di attacco e soprattutto di conclusione: dove la voce riprende e soprattutto dove conclude.

Si tratta anche di impliciti rilievi visivi. Proprio per questo il verso (magari in forma di versicolo) può essere anche una forma limite tra la metrica e altri tipi di vincoli.

## **Il vincolo e l'espressione dell'io**

Prima di iniziare la nostra piccola esplorazione sulla sorte della metrica e del vincolo nella poesia contemporanea italiana, è necessaria un'altra riflessione. Se consideriamo la metrica, e in generale il vincolo, come garante della dimensione collettiva della poesia, sarà necessario che le forme di tale vincolo siano collettivamente riconoscibili: non si può partecipare a un rito se non se ne riconosce la forma.

Questo naturalmente non comporta che la metrica canonica italiana sia l'unico tipo di vincolo a godere di questo privilegio; però certamente sino al momento in cui essa è stata la regola da cui non si poteva prescindere, la metrica tradizionale ha garantito una fortissima dimensione collettiva e rituale.

Il Romanticismo ha progressivamente distrutto questo utile privilegio. Il trionfo della lirica non è consistito solamente in un'alta frequenza dei temi di carattere personale e intimistico, ma anche(4) in una continua rivoluzione personale delle regole metriche, attraverso la quale la soggettività del poeta potesse trovare espressione non solo attraverso il messaggio espresso, ma anche, più compiutamente, attraverso la forma della sua espressione.

Si tratta di una ricerca con caratteristiche paradossali. L'espressione più completa dell'io si dà, idealmente, nella completa abolizione delle regole, cioè dei vincoli – come sognavano di fare i surrealisti attraverso i loro automatistici *cadaveri squisiti*. Ma se si abolisce del tutto il vincolo ci si trova certamente al di fuori del campo della poesia.

D'altra parte, come scoprirono, loro malgrado, i surrealisti stessi, i vincoli e le regole vengono espressi anche dall'inconscio; e questo, checché ne pensassero loro, non rappresenta il fallimento della loro sperimentazione, bensì piuttosto la prova che la collettività e il rito collettivo hanno radici profonde persino nella psiche individuale.

Proprio per questo è possibile una ricerca espressiva che sia insieme anche ricerca metrica, in cui le forme che esprimono la soggettività del discorso dell'autore siano riconoscibili in certi casi come forme cui sia possibile accordarsi collettivamente. La ricerca formale della poesia dal Romanticismo in poi è esattamente questa; ed è la ricerca che caratterizza un'epoca che, per dirla con Adorno, ha definitivamente perduto l'età dell'innocenza, e non può mai dare per scontato un principio di accordo collettivo precedente.

Così, non basta escludere l'io dal discorso per pensare di potersi posizionare *dopo la lirica*. L'io lirico e la soggettività vivono prepotentemente già nell'innovazione formale, e nella ricerca metrica. Quello che la contemporaneità può fare è, al più, di cercare forme espressive che siano anche forme su cui ci si possa riconoscere collettivamente, magari richiamandosi alla metrica canonica italiana, o

magari ad altre metriche canoniche, oppure mettendo in gioco ancora altri tipi di vincoli, già noti al pubblico anche soltanto in contesti differenti, e quindi riconoscibili – ma qui ugualmente carichi di forza espressiva in quanto sufficientemente nuovi per il contesto poetico.

Il petrarchismo, in questo senso, non è il termine di paragone negativo per il superamento della lirica. L'espressione soggettiva che domina nei soggetti delle poesie petrarchesche e petrarchiste è sempre inserita nel contesto di una metrica non solo assolutamente canonica, ma i cui vincoli sono addirittura più stretti di quelli standard (un esempio tra i vari, il divieto di accento sulla settima sillaba dell'endecasillabo) e di conseguenza ancora più facilmente riconoscibili. Il lirismo petrarchista viene perciò, molto più di quello romantico, mediato dalla dimensione rituale che questa metrica rigorosa mette in gioco.

Si tratta di un rapporto tra espressione soggettiva e *Stimmung* collettiva che rimane inattingibile alla poesia contemporanea, per la quale il metro non riesce più a essere qualcosa di dato a priori, ma è sempre scelto, persino quando si sceglie il metro italiano più canonico possibile.

È la condizione paradossale in cui si trova a esistere un genere che continua a perseguire la *Stimmung* collettiva in un'epoca in cui domina il discorso, inteso come espressione soggettiva (di passionali emozioni o razionali opinioni) di un individuo che viene comunque considerato il centro rilevante delle concezioni sociali. Ci piaccia o non ci piaccia, il ruolo dell'individuo nel gioco sociale è oggi molto più sentito come rilevante che non in qualsiasi altra epoca che abbia preceduto la nostra.

Di conseguenza, qualsiasi *epos* che sia per noi riconoscibile come a noi contemporaneo sarà inevitabilmente un *epos* di individui. Non c'è da stupirsi che l'universo della poesia coincida sostanzialmente, dal Romanticismo in poi, con quello della lirica: la lirica è la nostra epica, è la nostra tragedia, ed è lirica, in fin dei conti, anche la nostra satira.

### **Poesia sonora, orale, scritta e visiva**

Credo che per chiarire le condizioni di questa analisi sia opportuno impostare una distinzione di fondo tra quelli che potremmo definire quattro diversi tipi di poesia, che chiamerò rispettivamente *poesia sonora*, *poesia orale*, *poesia scritta* e *poesia visiva*. Intenderò per *poesia orale* non solo quella che nasce come tale (ammesso che in Italia esista ancora) ma anche e soprattutto quella poesia che è destinata prima di tutto a una fruizione orale, e la cui versione scritta può davvero essere considerata solo un supporto mnemonico, una specie di partitura. La poesia orale confina con la *poesia sonora*, che è forse più un'arte del suono che della parola, avvicinata alla musica almeno dagli esperimenti *concreti* di Pierre Schaeffer in poi. Non mi interessa discutere in questa sede se la poesia sonora possa ancora davvero essere considerata poesia: semplicemente, per gli scopi di questo discorso, si trova fuori dai confini di ciò di cui mi interessa parlare. La *poesia visiva*, analogamente, sul confine opposto, sarà quella che si sviluppa in maniera sostanziale sul proprio supporto visivo, carta o video che sia, e che può prescindere del tutto da un'esecuzione vocale. La sua eventuale esecuzione vocale non è impossibile, ma si tratta comunque della creazione di un'opera *altra*, di un "liberamente tratto da" – quasi come se si eseguisse vocalmente un dipinto. Anche della poesia visiva, in particolare della sua variante *concreta*, si può discutere se essa rimanga ancora nell'ambito della poesia o se già si trovi in quello delle arti figurative; ma non mi interessa farlo qui. Parlerò di poesia visiva solo come limite, e più in particolare per le importanti ricadute che ha sulla poesia scritta.

Il vasto territorio che si trova tra la poesia orale e quella visiva è infatti quello della *poesia scritta*, che vive una natura ambigua tra la scrittura (visiva) e la possibilità della sua vocalizzazione. La gran parte della poesia italiana recente è ovviamente di questo ultimo tipo.

La poesia che nasce per la vocalità e che vive la sua più autentica esistenza nelle performance orali tende frequentemente a una ricerca metrica che si rifà a modelli canonici, oppure a modelli arcaici,



che potremmo definire pre-canonici, con qualche elemento in comune con la metrica delle canzonette musicali – pur se, di solito, con un diverso livello di consapevolezza.

Così non va, non va, non va, ti dico che così non va: come una supernova  
esplosa come un astro strizzato di fresco come la tua bocca stanca e tesa  
accelerata come particella ora non so più nemmeno se sia una stella o invece  
pajette incollata allo sguardo scheggia di diamante che ti fora le pupille o  
desiderio di luce che sfarfalla all'orizzonte dell'ultimo oltremondo viaggio  
condanna che ci danna panna acida che ingozza la parola che ora già ci strozza  
perché così non va, non va, non va: è ormai soltanto un buco nero di sentimenti  
e fiati amore addomesticato casalingo come un tigre prigioniero o invece credi  
che dovremmo dimissionare l'anima e restar lì a vedere se alla fine ci sarà il  
premio il lingotto la crociera che ci crocifigge lo sforzo che infine ci infigge nel  
ricordo lo share di un suicidio spettacolare e notiziabile sintesi ultima dello scibile  
di noi genere umano di noi genere estinto di noi umani generati usati rottamati

*(se ti parlo ormai non mi parlo, se mi parlo ormai non ti parlo e se ne parlo credimi  
è solo perché nel fiato che si elide in pensieri resta la nostalgia di quando era ieri)*

...

Questo *Lai del ragionare lento*, di Lello Voce (da *Piccola cucina cannibale*, 2011) rimanda per esempio ai generi medievali persino nel titolo, e condivide con la poesia fondamentalmente orale dell'epoca dei trovatori l'oscillazione “tra il principio sillabico di misurazione del verso attraverso il computo delle sillabe e il principio tonico di misurazione del verso attraverso il computo delle parole”(5). A questi possiamo aggiungere l'uso, anch'esso di origine medievale, dei parallelismi lessicali.

Sono tutte caratteristiche che si ritrovano, spesso con aspetto differente, nell'andamento del rap, al cui ritmo ossessivo, solcato da un ritorno frequente ma imprevedibile di rime, si avvicina comunque l'esecuzione vocale di Voce. In tutti questi casi, poesia trobadorica, canzonetta e rap, il computo delle sillabe è inevitabilmente approssimativo, perché il battito di riferimento è di carattere musicale e concreto, e la voce del performer (recitante o cantante che sia) può facilmente giocare di piccoli rallentamenti e accelerazioni nell'esecuzione delle singole sillabe per adeguare la cadenza degli accenti al battito, neutralizzando le piccole differenze nel computo.

Così, il gioco dei rallentamenti e delle accelerazioni locali si presta a sua volta alle necessità espressive, mentre la regolarità del battito garantisce la possibilità di una *Stimmung*. Qua e là, l'esecuzione può persino permettersi di occultare prosodicamente la cesura di fine verso, mettendo in evidenza la scarsa significatività, qui, del verso in quanto tale. Del resto, la rilevanza della misura versale viene negata anche dalla posizione irregolare delle rime – le quali nascono invece, storicamente, proprio nel tipo di poesia medievale cui Voce fa riferimento, per rafforzare l'identità del verso, non sufficientemente sostenuta dalla debolezza delle altre misure, sillabica o tonica.

Non si tratta perciò di una ripresa per citazione, di un neo-trobadorismo, ma di un semplice recupero di alcuni aspetti dell'ultima poesia italiana schiettamente orale, per produrne di nuova, sposati con altri aspetti più facilmente riconoscibili come contemporanei – e quindi più adatti alla *Stimmung*.

L'esempio di Voce non copre ovviamente l'intero campo della poesia orale, la quale è comunque sempre poesia chiaramente metrica, anche se possono variare i sistemi metrici tradizionali di riferimento, e il modo in cui li si tratta.

L'aspetto interessante della poesia visiva per il nostro discorso è che essa introduce nel campo della poesia una serie di vincoli che non sono in nessun modo di carattere metrico, in quanto – appunto – vincoli visivi. Dal *Coup de dés* di Mallarmé(6) in poi – che pure era ancora un testo intimamente organizzato secondo la metrica canonica francese – la parola si trova messa in rilievo

dall'organizzazione grafica per i suoi aspetti relativi al piano dell'espressione. In Marinetti, come pure in Balestrini cinquant'anni dopo, scompare anche qualsiasi rilevanza della dimensione metrica, e la poesia diventa un oggetto semplicemente da guardare, da leggere con gli occhi.

Abolita la metrica, non viene affatto abolito il vincolo, ma esso è ora di carattere visivo. Anche senza arrivare alla variante figurativa del calligramma, le parole costruiscono comunque forme visive, che sono le forme della comunicazione grafica o anche quelle del suo sottoinsieme pubblicitario. Al ritmo sonoro implicato variamente dal metro si sostituiscono dei ritmi visivi.

Certo, questi ritmi non possono rinviare a ritualità tradizionali, perché è specificamente la nostra società quella che ha accentuato così fortemente la dimensione visiva della propria comunicazione collettiva. La poesia visiva è perciò intimamente contemporanea, nel suo rifarsi a tipi di vincoli che sono stati troppo deboli nella tradizione per essere ritualmente significativi.

Questa spiccata contemporaneità viene pagata dalla poesia visiva attraverso l'incapacità di istituire un collegamento tra il presente e una serie di aspetti che provengono dalla tradizione, e che non sono affatto scomparsi nella nostra cultura.

Per questo, e magari sulla scorta di Mallarmé, benché la poesia visiva tout court sia un fenomeno tutto sommato marginale oggi, dopo l'esaurimento della sua esplosione con la neo-avanguardia, sono invece presenti e diffusi elementi e vincoli di carattere visivo in tanta poesia scritta.

Non saprei dire esattamente, Marinetti a parte, a chi si debba ascrivere l'uso di iniziare il verso, o versicolo, da una posizione diversa da quella del margine sinistro della pagina, quando non è una semplice spezzatura su due linee di un verso lungo. Di sicuro si trova nei lavori dei Novissimi; però non si tratta di uno stilema specifico della Neoavanguardia, visto che ne fa uso persino Mario Luzi, qualche anno dopo, in contesti che di avanguardistico non hanno nulla (da "Madre e figlio", in *Per il battesimo dei nostri frammenti*, 1978-84):

...  
e tu ora ripieno  
di una incolmabile mancanza  
da essa vinto  
farnetichi: potessi  
nel turpe labirinto  
ritrovare  
la strada di casa nostra –  
ma che casa era la nostra?  
non era la promessa *abitazione*,  
era come le altre  
una tenda poco ferma  
piantata nel deserto  
durante l'esodo  
se non che con molto amore  
con molte lacrime.

Non può essere quello,  
figlio, il luogo  
...

In questo esempio, i versicoli "da essa vinto" e, poco più sotto, "ritrovare", possono essere intesi come parte del verso che li precede, ai quali l'a capo incompleto fornisce l'esplicitazione di una cesura. Così volevano essere, nelle intenzioni dichiarate di Mallarmé, anche gli a capo incompleti nel suo *Coup de dés*.

Ma la sequenza che ha inizio con il verso successivo a "ma che casa era la nostra?" non può venire intesa allo stesso modo. Che cosa distingue dunque questi versi rientrati da quelli normalmente allineati a margine sinistro che li precedono e seguono?

Se dovessimo ipotizzare una risposta utilizzando il principio musicale esposto da Mallarmé nell'introduzione al suo poemetto, potremmo suggerire che si tratta del corrispondente poetico di quello che in musica è una modulazione tonale, ovvero un temporaneo allontanamento dalla tonalità principale volto a creare un effetto di sospensione tensiva delle condizioni armoniche di base, destinato prima o poi a risolversi con il ritorno alla tonalità principale (o eventualmente ad acuirsi attraverso una seconda, e poi magari anche una terza modulazione).

Il problema è che nella scrittura della partitura musicale la presenza di una modulazione non è così evidente, essendo espressa al massimo dal cambio delle alterazioni in chiave, mentre all'ascolto lo è, per chiunque abbia un minimo di sensibilità tonale e di abitudine al repertorio classico. Viceversa, in poesia, anche se la recitazione ad alta voce può certo rendere il senso di sospensione tensiva e la sua cessazione, non può in nessun modo comunicare la forma grafica del componimento – nella quale la diversità di attacco di questi versi è visivamente evidentissima.

Insomma, in questa formulazione visiva resta comunque qualcosa che non si risolve nella forma vocale del testo. Normalmente la forma vocale di un testo è più ricca di quella scritta, perché la voce aggiunge una quantità di elementi intonativi che la scrittura non registra. Sotto questo singolo aspetto, invece, il testo scritto di Luzi comunica qualcosa che la sua versione vocale non può esprimere con la medesima intensità. Questo singolo aspetto è infatti intrinsecamente visivo.

Mallarmé, con Marinetti e Luzi, sta in verità sfruttando ed espandendo un nucleo di caratteristiche formali che la poesia ha acquisito con l'autonomizzarsi della sua versione scritta, specie dall'avvento della stampa in poi. Pensiamo al sonetto: un sonetto rimane pienamente tale anche se eliminiamo le divisioni di strofe, o addirittura se lo scriviamo di seguito con la barra al posto dell'a capo? Quando vediamo una sequenza continua di versi che l'occhio può riconoscere come approssimativamente in numero di quattordici, se non ci sono gli spazi tra le strofe non ci predisporremo magari a leggerlo come se fosse un sonetto di tipo shakespeariano, col suo diverso sistema di rime? In altre parole, la forma grafica del sonetto ci predispone a un certo tipo di lettura, suscitando in noi uno specifico sistema di aspettative, e quindi diversi effetti emotivi nel corso della lettura a seconda che poi tali aspettative siano soddisfatte o meno(7).

Il vincolo visivo è per il sonetto meno importante di quello metrico, ma non è privo di importanza. Osservazioni simili possono essere fatte anche per altre forme canoniche, e in generale la poesia dall'Umanesimo in poi vive anche di vincoli visivi, primo tra tutti – come vedremo meglio tra poco – quello dell'a capo del verso.

La modifica di questo vincolo, come nel testo di Luzi e in tanti altri, risponde prima di tutto a esigenze locali di espressività. Tuttavia, nel fare questo, introduce anche per il futuro una modifica delle regole del vincolo visivo, stabilendo implicitamente che è possibile anche andare a capo in altri modi. È per esempio a questo tipo di vincolo modificato sull'a capo che fa riferimento Giovanna Frene nella sezione "Il noto, il nuovo" della raccolta omonima(8):

*mala tempora currunt.....* ma è mai esistito un tempo buono,  
[inenarrabilmente  
 buono, aperto a conchiglia verso ogni futuribile possibilità che  
[esista anche  
 solo un frammento diverso  
 attorno a cui germinare?  
 date

le perle

ai porci

Mentre la parentesi quadra aperta nei primi versi è un espediente grafico convenzionale per esprimere la continuità del verso là dove la larghezza della pagina non lo permette (e quindi si

risolve vocalmente nel semplice ignorare l'a capo dopo le parole "buono" e "che"), non c'è invece nessuna convenzionalità di significato grafico nei rettangoli che racchiudono le parole "le perle" e "ai porci". Se dovessimo interpretare questi rettangoli come semplici enfattizzazioni per la resa vocale, potremmo anche valutare che esistono altri strumenti grafici, del tutto tradizionali, per sollecitare la voce recitante a un'analogia enfasi. La scelta di Frene non si risolve dunque in nessun modo vocale definito, e comporta una relazione con un vincolo esistente (che qui viene violato) il quale non è in nessun modo di carattere metrico.

## **Il verso libero e la poesia debolmente metrica**

Credo che il verso libero sia una tarda conseguenza del predominio della scrittura, in poesia. Se pensiamo al verso come a una metafora (ma in realtà, originariamente, come un'espressione) del respiro, la poesia di tradizione orale dovrà per forza esaltarne metricamente l'omogeneità, attraverso gli strumenti della prosodia e della rima. Ma il verso scritto non ha bisogno della metrica per essere riconoscibile come tale, e se la poesia è prima di tutto scritta io posso accostare senza problemi versi di due sillabe a versi di cinquanta, o versi giambici a versi dattilici, o versi metrici a versi non metrici.

Una volta appurato questo, il verso può anche restare, in molti casi, l'unica struttura metrica di un componimento poetico, evitando sia una strutturazione di qualsiasi tipo metrico canonico al suo interno, sia una strutturazione della sequenza stessa di versi. La scelta di una qualche strutturazione metrica canonica all'interno di alcuni o di tutti i versi di un componimento diventa allora una scelta espressiva, di cui vedremo tra poco alcune possibili ragioni.

Resta il fatto che anche una strutturazione di versi *a fisarmonica*, cioè senza nessuna regolarità di misura tra loro, è comunque una successione regolare – anche se di elementi irregolari. La varietà di lunghezza del verso può essere interpretata come varietà del respiro, modulato a seconda dell'andamento emotivo che il discorso sta cercando di costruire: un respiro irregolare, ansiogeno, caratteristico della modernità, che si contrappone al respiro comunque regolare con cui la classicità cercava di esprimere anche eventuali contenuti drammatici.

È un fatto noto che il verso libero lungo, adottato a suo tempo da Blake e da Whitman, ha un'origine biblica<sup>(9)</sup>, mediata dalla non metricità delle traduzioni del testo sacro. Di fatto, poi, sia in Blake che in Whitman si possono riconoscere strutture metriche anche all'interno del verso, perché l'abbandono della tradizione è sempre un processo graduale; tuttavia, idealmente, il verso libero lungo può fare a meno di un'organizzazione metrica interna e, ciononostante, costituire ugualmente di per sé un vincolo metrico sufficiente a distinguere la poesia dalla prosa.

Il principio stesso dell'a capo grafico, infatti, rafforzato dalla comunque effettiva metafora del respiro, finisce per costituire il verso come un implicito campo di forze, che prevede un aumento progressivo della tensione (generato dall'attesa protratta della conclusione) che si sfoga sulla conclusione, con un forte punto di rilievo – salvo in quei casi in cui la presenza dell'enjambement trasporta il rilievo anche sulla parte iniziale del verso successivo, posticipando la ripresa da capo della progressione. Ovviamente altri punti di rilievo possono venire prodotti dallo sviluppo del discorso, o da altri espedienti pure di carattere metrico, non necessariamente legati al verso. Tuttavia la ricorrenza dell'andamento versale finisce per conferire al testo poetico in ogni caso una struttura iterativa, e quindi ritmica e rituale, fatta di arsi e di tesi indipendenti da quelle legate alla sintassi o anche ad altri andamenti prosodici presenti.

Al tempo stesso, però, le varie serie di andamenti prosodici (prima tra tutte quella versale) finiscono per costituire pure una sorta di sintassi alternativa a quella vera e propria, che influisce a sua volta sull'andamento del discorso. Un esempio dalla *Ballata di Rudi* (1995) di Elio Pagliarani:

Ogni sabato mattina partenza da Villa Grazia per il podere dell'avvocato  
c'è un infermiere di lato e dietro l'avvocato con la dottoressa  
l'avvocato piange, non vuole, ma il suo faccione rosso sembra incredibile  
che pianga sembra un bambino grasso la dottoressa gli tiene una mano

gli racconta un sogno che non si capisce chi l'ha sognato  
forse il sogno è dell'avvocato e lei gli spiega il significato  
ma allora perché lei dice Ballavo con le sottane alzate  
e tu sorridevi dal palco? L'avvocato piange o fa finta di piangere

...

Con qualche eccezione, ogni verso corrisponde a una clausola narrativa, con un respiro epico non così lontano da quello dei versetti delle scritture sacre. I versi sono molto approssimativamente della stessa lunghezza, ma è impossibile trovarvi delle regolarità di carattere metrico tradizionale (sillabiche, accentuative o quantitative). La scansione del verso corrisponde semmai alla scansione del succedersi degli eventi, così che è l'andamento narrativo a essere sottoposto, attraverso la sua riduzione a verso, a un trattamento ritmico.

L'effetto è così forte da produrre effetti di rilievo molto spiccati quando si presenta un enjambement, che incrina momentaneamente la regolarità della scansione, come succede qui tra "incredibile" e "che pianga".

Questa metrica minimale è comunque sufficiente a distinguere *La ballata di Rudi* dal suo implicito modello narrativo prosastico, cioè il romanzo. Il sistema dei vincoli non è forte, ma è comunque sufficientemente rigoroso da farsi sentire, imponendo nella lettura il ritmo di fondo, costringendo il lettore ad alta voce a cercare una regolarità ritmica anche all'interno del verso, la quale può essere raggiunta senza troppe difficoltà rallentando o accelerando i tempi di certi gruppi sillabici: ma è la presenza del verso e del suo legame con il racconto a indurre l'effetto di una presenza metrica prosodica interna al verso, e non – come sarebbe da canone – la regolarità della prosodia a costruire l'effetto verso.

Il verso è dunque di per sé un'istituzione metrica molto potente. Persino i versi extra-lunghi di Sergio Rotino in *Loro* (2011) continuano ad avere un ruolo simile a quello che hanno nell'esempio di Pagliarani, corrispondendo idealmente a clausole narrative che vorrebbero essere espresse con una sola emissione di voce.

## apertura

quando in alto lancia la saracinesca aprendo al flusso della giornata  
avverte piena quella fragranza d'aria mai fresca quel niente che sempre lo assale come una certezza animale di cosa  
andata a male già prima del braccio spezzato del grido racciato perché questo è l'ordine da rispettare  
e si avvicina al buco buio del suo lavoro con il sentore di una luce cui non si porta e da cui non promana  
[alcuna forma di calore]

Poi, il verso così lungo produce una tensione estremamente forte nel suo dilazionatissimo arrivare alla conclusione, accentuato anche dalla difficoltà fisica di completare l'arco del verso in una sola espirazione. In questo modo gli eventuali enjambement finiscono per risultrne ancora più enfatizzati: nel momento in cui, finalmente, si può tirare il fiato, ecco che il discorso invece dichiara di stare proseguendo dopo l'a capo. La clausola versale non coincide con quella narrativo-sintattica; sotto qualche aspetto il discorso chiede di non essere interrotto. La necessità – fisiologica – di interromperlo per respirare viene perciò percepita come disforica, e aggiunge la tonalità della disforia all'effetto complessivo.

Si potrebbero magari trovare, nel verso di Rotino, delle sottoparti anche canoniche; tuttavia, quand'anche fosse, l'esagerato arco complessivo rende irrilevante l'andamento ritmico locale di queste sottoparti – proprio come se si trattasse di prosa.

D'altra parte, nelle traduzioni occidentali, il versetto biblico stesso è prosa, ma questo non ha a suo tempo impedito a Whitman di percepire il ritmo complessivo della sequenza di versetti come un



ritmo poetico – con il vantaggio non indifferente di prestarsi a una retorica del tutto nuova, inaudita nell'universo poetico dell'epoca; un fatto che per il cantore del corpo elettrico non doveva essere da poco.

Non si può infatti trascurare che, quando una forma o un sistema di forme è sufficientemente istanziato, la sua stessa negazione produce discorso. Alla sua origine, il verso libero ha senso anche per il semplice fatto di non essere riconducibile a una metrica canonica: la semplice differenza da ciò che è atteso è sufficiente a dargli un senso. Basterà che delle istituzioni metriche si conservi qualcosa, per continuare ad avere poesia, anziché prosa; e quel qualcosa è il verso – che potrà dunque arrivare a essere anche atonale, informe (e ci vorranno vari decenni perché ci arrivi davvero), perché è la semplice presenza del verso a garantire il vincolo, e quindi la possibilità di un uso rituale.

Il problema della significazione per negazione di una forma è che è necessaria l'esistenza e l'attesa diffusa di quella forma per produrre senso. Ma se la forma negativa si diffonde troppo, e prende il posto di quella negata, con la scomparsa della forma negata scompare anche il senso di quella negativa. Evidentemente il senso del verso libero non si esauriva nel negare il verso canonicamente metrico; altrimenti una volta scomparso il verso metrico canonico si sarebbe esaurito anche il senso del verso libero. Di fatto qualcosa del genere è (marginalmente) successo; tuttavia sostanzialmente il verso libero non solo ha tenuto (dimostrando di possedere anche un senso positivo) ma ha persino generato le sue negazioni della negazione: il non verso-libero, o verso neo-metrico.

In queste possibili derive del verso libero, il lavoro di Amelia Rosselli ha mostrato delle possibilità inedite di negazione, o meglio di negazione di una ex-negazione ormai re-istituzionalizzata, senza che questa negazione della negazione costituisse una riaffermazione del modello di partenza, quello metrico canonico.

Io non so se la tua pelle liscia e bianca è contesa dai  
grumi della mia pelle stanca e liscia ma il tuo malessere  
mi penetra dentro le fibre più strette del mio corpo universale.

Quello che questi versi (da *Variazioni belliche*, 1963) negano è il verso libero biblico whitmaniano stesso, quella situazione in cui il verso costituisce un'unità narrativa, solo occasionalmente un poco incrinata dagli enjambement. Si noti, di passaggio, che il modello whitmaniano non viene messo in crisi di fatto nemmeno da quello che sembrerebbe il suo opposto, cioè il versicolo minimo dell'Ungaretti dell'*Allegria*: ciascuno di quei versi brevissimi si presenta infatti come un distillato puntiforme di evento, in cui l'eventuale rilievo di inizio e quello certo di fine verso arrivano a coincidere e si sommano, e la tensione si trova a essere prodotta dalla troppo improvvisa e reiterata conclusione del verso.

Nei versi di Rosselli, invece, c'è una ostentata non coincidenza con le clausole narrative, ribadita e sottolineata dalla frequenza delle chiuse di verso su preposizioni o articoli, come accade qui nel primo. Un verso che si chiude con un "dai", non può appoggiare su quella preposizione la risoluzione della tensione ponendolo in rilievo, perché è molto difficile (benché non impossibile) che una preposizione tolleri una posizione di rilievo, e le situazioni in cui questo (raramente) accade non sono davvero quelle impostate qui (o altrove) da Rosselli.

A rigore, dovremmo dire che la maggioranza dei versi di Rosselli si chiude con un enjambement, spesso anche piuttosto forte. Ma l'enjambement ha valore ed esprime la sua forza solo se si tratta evidentemente di un'eccezione; il significato e l'efficacia dell'enjambement provengono dal suo negare localmente la coincidenza tra chiusura versale e chiusura sintattico-narrativa. Ma se questa coincidenza non c'è mai, anche la sua negazione perde di senso.

Di fatto, il discorso dei componimenti di Rosselli si sviluppa come una specie di prosa, che appare interrotta dall'a capo in maniera del tutto arbitraria, con la sola regola di assicurare una lunghezza grafica costante dei versi. Se Rosselli non scrive davvero in prosa è perché evidentemente l'istituzione del verso continua ad avere un valore nella sua poesia, che magari non si riduce alla



semplice negazione del verso libero tradizionale (la quale comunque è certamente una componente importante di questo discorso)(10).

Se andiamo a leggere questi come tanti altri versi di Rosselli, ci accorgiamo che, proprio come il verso, l'intero sistema metrico canonico vi si trova a giocare un effetto residuale, come se ve ne si potessero rinvenire solo dei brandelli casuali. Eppure il vincolo non manca affatto, in questa poesia, e l'effetto è spessissimo molto ritmato e fortemente rituale. Inoltre, la poesia di Rosselli è una poesia espressiva, per molti versi decisamente *espressionista*.

Si direbbe che i suoi siano *non-versi* perché rifiutano persino la sintassi come base neo-metrica del verso. Lei si è accorta, io credo, che il verso, comunque sia costruito, costituisce una sorta di cornice; e le cornici sono quegli apparati che servono per distanziare le figure incorniciate, col dichiararle figure non del mondo, bensì della sua rappresentazione – e quindi il prodotto di un discorso sul mondo. Sono perciò, in questo senso, ciò che riporta il mondo naturale a quello umano – e sono quindi una condizione possibile per l'istituirsi di una situazione rituale.

L'operazione di Rosselli ha dunque qualcosa di simile a quella che un grafico compie quando fa stampare un'immagine *al vivo*, ovvero facendola tagliare dal bordo stesso della pagina, senza margine bianco attorno. Un'immagine *al vivo* appare più vivida al fruitore perché sembra in qualche modo uscire dalla pagina. Non è che si sia davvero eliminata la cornice, perché è inevitabile che un'immagine abbia un bordo; però si è eliminata quella cosa che convenzionalmente consideriamo la cornice; e il taglio del bordo-pagina assomiglia al taglio prodotto dal margine di una finestra attraverso cui vediamo il mondo. Insomma, si suggerisce che l'immagine *al vivo* non possieda che quella stessa cornice che può avere una scena reale vista attraverso una finestra; una cornice ben diversa da quella distanziante del quadro. Ciò che sta dentro il riquadro di una finestra appartiene infatti allo stesso mondo a cui appartiene la finestra stessa e noi; è solo un po' più in là – ma *non è* rappresentazione.

Se Rosselli scrivesse in prosa non otterrebbe dunque questo effetto *al vivo*, perché non potrebbe giocare sull'ostentazione dell'assenza della struttura tradizionale del verso, cioè sulla sua negazione. Solo costruendo dei versi che sono *non-versi* lo si può fare.

Ecco di conseguenza questo effetto di *presa diretta*, di estrema non mediatezza che si ricava dalle parole di Rosselli. Ma non è un banale flusso di coscienza quello che incontriamo qui. La presenza del *non-verso* non è sufficiente di per sé a far percepire questa al lettore come poesia. Avendo annullato il verso, è infatti necessario rafforzare la sensazione di poesia attraverso altri strumenti. Ecco, dunque, a cosa servono la ripetizione e il riferimento a Campana presente nell'attacco (e già utilizzato, ossessivamente, in tanti altri luoghi): la ripetizione ossessiva, il ritorno delle formule e dei suoni e dei ritmi prosodici, sono tutti elementi immediatamente individuabili come poetici, attraverso cui il lettore può riconoscere il contesto, sentire questo flusso di parole come autentica poesia.

Con queste premesse, però, ci troviamo di fronte a un paradosso. L'occultamento della cornice ha portato il flusso di coscienza dell'autore in primo piano, come se non fosse una rappresentazione, bensì il suo stesso diretto grido di ansia; eppure questo medesimo occultamento viene con evidenza prodotto attraverso l'enfaticizzazione di una serie di procedimenti di carattere chiaramente letterario, e quindi dichiaratamente artificiosi. Lo stesso grido di ansia a cui viene noi dato l'accesso diretto, senza la mediazione della cornice, è un oggetto letterario, pieno di figure retoriche utilizzate con ostentazione – vero e proprio vincolo costante della poesia di Rosselli, e probabilmente responsabile anche dei residui metrici canonici che qua e là è possibile osservare.

Insomma, è come se Rosselli volesse comunque ostentare il fatto di essere un poeta, e dunque una letterata, e quindi qualcuno che non può che esprimersi attraverso quella specifica lingua, la lingua della letteratura e della poesia, con tutti i suoi secolari vincoli di stile e di metrica – e tuttavia quella lingua lì può essere, insieme, anche una lingua estremamente spontanea e diretta, non mediata. Se quella che vediamo in questi versi è la voce ossessiva della sua stessa anima, senza la cornice del verso tradizionale, quella voce si è costruita a sua volta all'interno della parola poetica, e la parola poetica medesima è la sua espressione vera, spontanea, non mediata, costruita intimamente dalla

musica del verso perché la musica del verso non è qualcosa che si aggiunga alla parola; piuttosto, la parola stessa è già nata in noi (e in lei, l'autrice) originariamente intrisa di quella musica, nella sua sintassi, nei suoi accenti e nei suoi significati.

Rosselli riesce insomma, qui come in tanti altri componimenti, a restituire un senso profondo all'esperienza dell'espressione letteraria, interiorizzandone in qualche modo la cornice e i suoi vincoli, con questa forma di *iper lirica*, dichiarandosi lei stessa in qualche modo *letteratura*, o almeno *costruita dalla letteratura*, costruita dai racconti letterari, e specialmente da quelli poetici, e dalle loro parole e dalla loro sintassi e dal loro suono. Al massimo grado, Rosselli costruisce quello che è il fine della poesia post-romantica: avere insieme il vincolo che permette la *Stimmung*, e fare sì che le sue forme siano al tempo stesso fortemente espressive. Il vincolo che in Petrarca costruiva la distanza attraverso cui diventava agevolmente possibile osservare il tormento dell'io, in Rosselli diventa espressione stessa di quel tormento. Come dire che il rito stesso attorno a cui ci possiamo accordare non può avere mai più nulla di consolatorio; e il nostro ritmo non è danza leggera, ma sempre ossessione angosciosa, pulsazione disperata.

Non conosco nessun poeta più recente che sia davvero riuscito a (o che abbia voluto sino in fondo) raccogliere la lezione metrica radicale di Rosselli – benché di sicuro siano tanti quelli che ne esibiscono almeno qualche conseguenza.

Rosselli sta già mettendo in crisi quella che al momento in cui scrive sembra essere la posizione più avanzata in fatto di metrica, espressa da Alfredo Giuliani in un articolo del 1960, poi finito a chiudere l'antologia dei *Novissimi*: "La forma del verso".

Vi scrive Giuliani:

Oggi disponiamo: del vecchio verso "sillabico" (...); del verso "accentuativo" (...); e di un verso "dinamico" o "aperto" dominato dalla spinta semantico-strutturale, non legato né dal numero delle sillabe né dall'isocronismo degli accenti: un verso che possiamo chiamare "atonale", dove, cioè, l'accento è *servo* dei moduli che di volta in volta formiamo con la frase; dove le sillabe "deboli" (o *atone*) non vivono ritmicamente a ricasco delle "forti", giacché le une e le altre non sono che giunture, snodi, maglie del discorso.

Evidentemente questo verso atonale è quello adottato da lui stesso e dai suoi compagni di viaggio, con un conclusivo e determinante richiamo all'oralità:

È importante, più che non sembri, l'osservazione semplificatrice di Olson che il verso nuovo va scritto nella misura del respiro, e non per l'occhio ma secondo l'orecchio. Nonostante tutto, noi rischiamo ancora di scrivere per l'occhio (mentre per l'occhio, caso mai, bisogna comporre una poesia particolare, strutturalmente "visiva") compromettendo le qualità "proiettive" delle misure che siamo arrivati a dominare.

Giuliani ha polemizzato con Eliot, nelle pagine precedenti, e con la sua idea che dietro a ogni verso libero stia un verso canonico; e ha giocato, senza prendere del tutto posizione, con l'idea che il verso libero possa essere inteso come un modo particolare per riproporre una metrica quantitativa, per quanto su basi diverse da quelle antiche. Come abbiamo visto prima, parlando della poesia orale, una sua esecuzione che voglia rispettare un battito di tipo musicale risulta necessariamente quantitativa, perché le sillabe tra i vari battiti uniformi risulteranno naturalmente di quantità differente, in quanto pronunciate più rapidamente o più lentamente per mantenere il tempo.

Se il verso è dominato da una spinta semantico-strutturale (o, come preferiamo dire qui, narrativo-sintattica), questo moto quantitativo ne è la naturale articolazione; ma non è affatto detto che possa garantirne l'isometria. I versi possono essere più lunghi o più brevi dal punto di vista quantitativo, ma narrativamente-sintatticamente omogenei; oppure Rosselli può suggerire, al contrario, un'isometria quantitativa a cui non corrisponde l'omogeneità narrativo-sintattica. Comunque sia, il verso atonale non è una riproposizione metrica su basi differenti da quelle canoniche, bensì un modo per permettere al ritmo di giocare tra una funzione di inquadramento come quella tradizionale e una funzione essa stessa espressiva, essendo ora l'una, ora l'altra cosa, ora entrambe.

Ma se, al di fuori degli esperimenti devastanti di Rosselli, il verso si identifica con la clausola narrativo-sintattica (ed è questo, prima e dopo Giuliani, il *mainstream* della poesia italiana in versi liberi), resta comunque indeterminata la forma della sua prosodia interna, che può legittimamente andare dall'andamento più prosastico e tendenzialmente aritmico a quello più regolarmente scandito, sino alla completa ri-adozione dei metri canonici italiani.

Fa sorridere, al proposito, benché lo sforzo sia ammirevole, il tentativo di Daniele Piccini, nell'antologia da lui curata (*La poesia italiana dal 1960 a oggi*, BUR, 2005) di descrivere il metro di ogni componimento riportato, che si risolve nella maggioranza dei casi in vari tipi di dichiarazioni d'impossibilità: "versi liberi", "varie misure versali", "misure versali medio-brevi", "senza una misura di riferimento", "versi lunghi"... Proprio rispetto al Novissimo Antonio Porta, Piccini tenta la descrizione in termini accentuativi: "Vige come unità di misura del verso il numero degli *ictus*, quasi sempre tre o quattro". È già difficile, per la lingua italiana, contare gli ictus, distinguendo chiaramente tra accenti principali e accenti secondari; ma se poi si ammette che persino questo numero un po' arbitrario è incerto fra tre e quattro, qual è l'indicazione metrica fornita? Gli ictus diventano chiari soltanto nella performance vocale, quando l'esecutore ha fatto la sua scelta. Ma il testo di Porta è scritto, e permette diverse interpretazioni orali. È davvero percepibile al lettore una regolarità approssimativa basata su un criterio che non gli è familiare? Che la metrica accentuativa esista e abbia un suo peso nelle tradizioni di origine germanica non comporta che il lettore italiano ne sappia cogliere a orecchio (o, peggio, a occhio) l'andamento. E quando lo cogliesse, il passaggio da un verso a tre ictus a un verso a quattro è comunque un passaggio espressivo, in cui il cambio di numero di accenti trasmette un senso. La struttura accentuativa sembra piuttosto possedere una relativa indipendenza dalla struttura del verso, che a sua volta è legata ma non del tutto alla struttura narrativa e sintattica: è come se avessimo tre sistemi in parallelo, ciascuno dotato dei propri vincoli ritmici. Ma il parallelo tra loro non è perfetto, e i disallineamenti sono sempre significativi.

Probabilmente Eliot aveva torto nel sostenere che "il fantasma di qualche vero metro dovrebbe spiare da dietro l'arazzo anche nel più libero dei versi"<sup>(11)</sup>, ma, soprattutto se si privilegia la misura del respiro, per l'orecchio anziché per l'occhio, è inevitabile che le forme tradizionali facciano da qualche parte capolino, per essere immediatamente riconosciute dal lettore nel momento in cui si presentano.

Uno dei modi più frequenti in cui le forme metriche canoniche italiane si presentano nella poesia di oggi è come *appoggio*, il corrispondente poetico di quello che nella musica tonale sarebbe una *cadenza*. Leggiamo questo frammento dal *Tiresia* (2000-2001) di Giuliano Mesa:

#### *I. ORNITOMANZIA. LA DISCARICA. SITIO PANGAKO*

vedi. vento col volo, dentro, delle folaghe.  
vedi che vengono dal mare e non vi tornano,  
che fanno stormo con gli storni neri, lungo il fiume.  
guarda come si avventano sul cibo,  
come lo sbranano, sbranandosi,  
piroettando in aria.  
senti come gli stride il becco, gli speroni,  
che gridano, artigliando, facendo scaravento, in muta,  
ascoltane la lunga parata di conquista, il tanfo,  
senti che vola su dalla discarica, l'alveo,  
dove c'è il rigagnolo del fiume,  
l'impasto di macerie,  
dove c'è la casa dei dormienti.  
che sognano di fare muta in ali

casa dei renitenti, repellenti,  
ricovero al rigetto, e nutrimento, a loro,  
scaraventati lì chissà da dove,  
nel letame, nel loro lete, lenti,  
a fare chicchi della terra nuova,  
gomitoli di cenci, bipedi scarabei  
che volano su in alto, a spicchi,  
quando dall'alto arriva un'altra fame.

prova a guardare, prova a coprirti gli occhi.

I versi “guarda come si avventano sul cibo”, “che sognano di fare muta in ali”, “casa dei renitenti, repellenti”, “scaraventati lì chissà da dove / nel letame, nel loro lete, lenti / a fare chicchi della terra nuova”, “quando dall'alto arriva un'altra fame” sono endecasillabi canonici. Sono inseriti in un contesto di versi liberi comunque dotati di una strutturazione ritmica piuttosto canonica e familiare all'orecchio del lettore italiano.

Tutti gli altri sono comunque versi imperfetti, dal punto di vista canonico. Siamo in un contesto di verso libero, in cui il verso ha sostanzialmente una ragione narrativo-sintattica, e questa imperfezione non appare perciò rilevante. Tuttavia, nel momento in cui compare in scena il più canonico dei versi italiani, l'andamento più familiare all'orecchio del lettore, è impossibile non riconoscerlo; e di colpo la sequenza dei versi si configura come un avvicinarsi e un allontanarsi rispetto alla forma canonica, proprio come la musica tonale è armonicamente strutturata in un continuo allontanamento e riavvicinamento alla nota o all'accordo di riferimento, secondo progressioni parzialmente prevedibili.

Nel componimento di Mesa, dunque, la comparsa dell'endecasillabo è una sorta di movimento conclusivo (di conclusione anche parziale), un (magari momentaneo) punto di arrivo. La forma canonica, riconoscibile come tale, fornisce un particolare rilievo al verso che la porta.

Con un tema così drammatico come quello affrontato da Mesa in questi versi, l'endecasillabo fornisce l'occasione di distacco che permette di accettare questo male, senza percepire un eccesso di vicinanza che potrebbe essere sentito come retorico. In Rosselli, che abbiamo analizzato sopra, il distacco viene messo in gioco attraverso l'ostentazione del gioco letterario, il linguaggio troppo colto, le citazioni. In Mesa invece, lo stesso distacco si ottiene enfatizzando certi aspetti di gioco metrico, come, appunto, la presenza di endecasillabi canonici, ma anche la ricorrenza insistita di paronomasie e altre figure retoriche.

È importante notare che questo distacco non deve essere troppo forte, pena il ritorno alla dimensione *del quadretto* tipica della metrica tradizionale. Si pensi all'effetto un po' oleografico prodotto dagli elegantissimi endecasillabi di Quasimodo nell'affrontare un tema drammatico come quello di “Alle fronde dei salici”. Non è certo questo che sta cercando Mesa! Semmai, Mesa cerca un modo di porsi di fronte, o addirittura *dentro* l'orrore, senza però esserne soverchiato, senza fare diventare le proprie parole un grido senza senso, o una *ahimé* retorica semplice denuncia, che informa sull'orrore mentre spaventa il proprio pubblico, implicitamente invitandolo ad arroccarsi nelle proprie difese. Affinché sia efficace, il male va piuttosto suggerito, avvicinato, e ostentato solamente a tratti, quando il lettore già vi è dentro, e si trova per un attimo indifeso. In Mesa, l'utilizzo sparso di elementi della metrica canonica italiana ha esattamente questo ruolo, un ruolo di momentaneo rilassamento, di allusione al cantabile – per poi riaffondare nell'atonalità del male diretto.

Così, l'endecasillabo al penultimo verso sembra concludere con distacco la vicenda proprio nel momento in cui si presenta l'evento più drammatico – salvo essere contraddetto da un ultimo verso metricamente non canonico, risolutivo narrativamente e discorsivamente, ma non musicalmente.

Si tratta di una tecnica rischiosa, che Mesa gioca comunque con grande abilità. Nella sua cantabilità, l'endecasillabo si presta infatti – quale verso principe, e di gran lunga, della tradizione italiana – a derive in cui la metrica ritorna facilmente ad assumere il proprio ruolo di garante di

*quadretti*. Se questo era accettabile e normale nella poesia pre-romantica, non lo è invece affatto in quella post-romantica. Quando si fa uso, occasionale o regolare, dell'endecasillabo, il problema principale sarà dunque proprio quello di evitare l'effetto *quadretto*, o eventualmente di renderlo funzionale al proprio discorso.

## La poesia metrica

Ci sono diversi modi in cui la metrica canonica italiana entra in gioco nella poesia che ci sta attorno oggi. A quello che certamente si è fatto più notare è stato associato l'appellativo di *neo-metricismo*, adeguatissimo perché il prefisso *neo-* sottolinea che questo metricismo ha caratteristiche piuttosto differenti da quello tradizionale, e in particolare che al vincolo metrico vanno attribuite significazioni peculiari.

Ecco tre esempi di tre autori diversi.

Il primo è Aldo Nove, da *Fuoco su Babilonia* (pubblicato nel 2003, con date esplicite 1984-96):

Guardare al finestrino frantumarsi  
in mille auguste schegge di colore  
Cantello e poi Malnate è la catarsi  
di un attimo sottratto a ogni dolore...

...mi culla intanto ritmico il motore...

Il secondo è Gabriele Frasca, da *Lime* (1995):

o forse cuoce. come nel sabbione  
l'aspetto genitale. ora le mani  
levate a ombrello ora in quiete ora sprone  
all'anca ora in preghiera. vana ai vani  
castigatorii. allora un ronzio impone  
il risveglio. dormivano. lontani

Il terzo è Patrizia Valduga, da *Cento quartine e altre storie d'amore* (1997):

Baciarmi; dammi cento baci e mille:  
cento per ogni bacio che si estingue,  
e mille da succhiare le tonsille,  
da avere in bocca un'anima e due lingue.

Pur nella differenza di temi, è piuttosto evidente la somiglianza del procedimento. C'è il verso italiano più canonico di tutti, l'endecasillabo, trattato metricamente in maniera del tutto canonica, con l'inserimento in quartine o sestine a rima alternata. E c'è un contenuto che, con ostentato manierismo, accosta formule poetiche ugualmente canoniche ad altre colloquiali, o comunque tali da non avere mai avuto alcuna cittadinanza nella poesia realizzata in questo metro.

Nel componimento di Nove è la nominazione di caselli autostradali (o stazioni ferroviarie) e del motore; in Frasca è addirittura l'eccesso retorico in un contesto da citazione dantesca, come un iper-poeticismo; in Valduga, accanto alle citazioni da Catullo e da Marino, è il dettaglio anatomico esplicito.

L'effetto *quadretto* è dunque cercato, perché lo straniamento e l'immediatezza espressiva vengono ottenute inserendo dentro la cornice degli oggetti non consoni. Evidentemente la metrica canonica di per sé non basta a ottenere l'effetto *quadretto*; lo suggerisce fortemente, ma dev'essere poi sostenuta da un trattamento canonico anche dei temi e del linguaggio; ed è su questo che i neo-metricisti giocano: si suggerisce la presenza di un *quadretto* che viene poi immediatamente negato con virulenza.

Così la metrica stessa entra anche qui a far parte del gioco espressivo, pur non perdendo del tutto la sua valenza ritmica e rituale. Anzi, quello di cui si dichiara la vanità qui è proprio il rito, che non è



più, come è invece in tutta la poesia precedente (anche tutta quella esaminata in queste pagine), un effetto di sfondo, bensì un tema stesso, uno degli oggetti al centro del discorso. Insomma, la poesia neo-metrica non fa uso della metrica a scopo espressivo, ma parla proprio della metrica, in quanto metafora della struttura fondante del vivere sociale, della comunicazione condivisa, del sottofondo rituale.

Se il verso libero era stato la negazione della metrica canonica, la neo-metrica è la negazione della negazione, che nell'apparenza della riasserzione della tradizione la svuota in realtà di senso. Il verso libero vince a suo tempo perché la metrica canonica viene sentita come espressivamente inadeguata; ma la neo-metrica sembra giocare proprio su questa stessa inadeguatezza per mostrare che *tutto è inadeguato*, che la poesia è inadeguata, che l'emozione è inadeguata, che la *Stimmung* può essere raggiunta collettivamente solo sullo scherzo, sulla sorpresa per la devianza, sull'eccesso razionale o su una sessualità spettacolarizzata e retorica.

In questo senso, la neo-metrica si pone come la fine della poesia, ciò oltre cui non c'è più nulla, se si prosegue per quella strada: il rito è diventato quello di cui si parla nel corso del rito, un gioco cerebrale, che dichiara continuamente che non esiste altro al di fuori di sé. Insomma, l'apoteosi finale del soggetto post-romantico, dell'io che ha finito per scoprirsi nulla, avendo tagliato le proprie basi sociali.

Se la metrica canonica era l'espressione della ricerca di una *Stimmung*, magari su basi che il novecento non può accettare, il neo-metricismo è la rassegnazione all'impossibilità di trovarla, se non sul vuoto. Su queste macerie campeggia un io ridotto a superficie, a procedura, a maniera; ma che non ha modo di oltrepassarsi perché non crede più nemmeno che esista un'alternativa.

Il neo-metricismo sembra vivere della sua negatività. Negando ciò che era stato negazione e oggi è norma espressiva produce l'impressione di stare dando vita a qualcosa. Nel momento in cui il verso libero tramontasse e tutto fosse neo-metrico, quale potrebbe essere il senso di questa negazione che non avrebbe più nulla da negare? Ma anche mostrarsi come sull'orlo dell'abisso e sul punto di cadere è qualcosa che ha il suo senso: tuttavia quanto a lungo può essere plausibilmente tenuta una posizione così tensiva senza smettere di essere credibile?

L'adesione all'endecasillabo non conduce necessariamente a queste apocalissi. La troviamo con un senso ben diverso, per esempio, in un poeta come Ivan Fedeli, qui da *A bassa voce* (2011):

In ostaggio, senza pensare chi è  
che bussa alla porta sbattendo i piedi  
forse la fatina buona del terzo piano  
ha portato i suoi dolci o l'orco duro  
del risveglio impreca fagocitando  
pattume. Il giorno ha un suo vizio di forma  
penetra le ossa mentre la città  
si veste meccanica, traduce  
in gesti l'incoscienza dei soffitti,  
la loro storia di aliti e bollette.

È interessante osservare che c'è una certa frequenza di endecasillabi non canonici e addirittura di versi eccedenti nella poesia di Fedeli. Questa variabilità non mina l'effetto d'insieme, ma evita la sensazione di un'adesione programmatica e citazionista. Per contrapporlo al precedente, dovremmo magari definire questo atteggiamento come *paleo-metrico*, perché in effetti qui l'adesione all'endecasillabo è un'adesione alla tradizione, e alla ricerca di un effetto rituale, di una *Stimmung* su basi note e già condivise. Ma si evita ugualmente l'effetto *quadretto*, proprio dando spazio alle forme non canoniche che impediscono all'orecchio del lettore di riconoscere sino in fondo il verso canonico – senza impedirgli tuttavia di riconoscerne la regolarità.

Dovremmo definire quello di Fedeli (come già a suo tempo, spesso, quello di Montale) una sorta di *endecasillabo libero*, cioè un verso libero che si aggira intorno alla misura delle 11 sillabe, senza



tuttavia rispettarne necessariamente le canonicità. Rispetto al verso libero vero e proprio, quello di natura narrativo-sintattica, questo endecasillabo libero ha il vantaggio di rimettere più fortemente in gioco la non corrispondenza tra andamento metrico e andamento sintattico, quella che caratterizza così fortemente l'ultima fase della poesia canonicamente metrica, ai primi dell'ottocento, dall'*A Zacinto* all'*Infinito*.

Questa corrispondenza era già stata messa radicalmente in crisi da Amelia Rosselli, ma con un rifiuto ugualmente radicale della tradizione. Un atteggiamento come quello di Fedeli si presenta forse un po' meno post-romantico, un po' meno espressionista, un po' meno *suicentrico*: l'endecasillabo libero è forse la forma metrica più vicina alla tradizione che la nostra sensibilità può accettare, e il *quadretto* che comunque esso suggerisce di costruire non è così idilliaco, o così separato dal mondo quotidiano come quello che ci ha insegnato Petrarca.

Fedeli sta dichiarando di non poter negare un rapporto di continuità con la tradizione. E non è un caso che i suoi temi siano poi spesso di carattere civile. Non che si riesca ad abbandonare davvero del tutto l'io post-romantico (penso che un testo che lo facesse nemmeno sarebbe riconoscibile come poesia, oggi) ma si può giocare sul suo trascendersi in collettività, che essa entri in gioco come *Stimmung* rituale o come oggetto del discorso.

Si tratta comunque di un gioco pericoloso. L'endecasillabo è il verso italiano che più di qualsiasi altro porta in sé l'andamento della tradizione. È perciò molto facile che la canonicità riemerge surrettiziamente, portando con sé quell'*effetto quadretto* che, per esempio, i migliori tra gli ermetisti (penso al Luzi di *Avvento notturno*) cercavano a loro tempo di neutralizzare componendo fondamentalmente una sorta di poesia astratta, meravigliosamente priva di un senso complessivo coerente, come un dipinto di Kandinsky.

Diverso è il modo in cui un poeta di tutt'altra ispirazione come Umberto Piersanti tratta lo stesso endecasillabo. Eccolo qui, da *I luoghi persi* (1994):

fino a dicembre resta il ciclamino  
sotto le querce gialle e il pungitopo  
in questa antica selva dove siamo  
non la raggiunge il fumo delle case  
oltre il cerchio perfetto che ci serra  
scendono i solchi, gli orti e le verdure  
resta – t'ho detto – ancora qui, tra i rami  
guarda nel tronco rotto l'acqua scura  
lago con i suoi legni andati a fondo  
ora che le tempeste son cessate  
quieto riluce nella selva intatta  
ah! non scendere più nelle radure  
e attendere poi quieti anche la sera

...

Qui gli endecasillabi sono tutti canonici e sono rari (nell'esempio assenti) i versi ipermetri o ipometri. In più, la forte maggioranza di questi endecasillabi esibisce lo stesso ritmo *a minore* (accento forte sulla quarta sillaba), e sono rari (nell'esempio assenti) gli enjambement.

Piersanti si trova spesso a essere attaccato in quanto poeta bucolico e sentimentale, e certo i temi sono quelli della campagna e non mancano i luoghi comuni. Ma qui è davvero il metro a ribaltare tutto in un'ossessione turbinosa e immobile, dove lo stesso endecasillabo è una di quelle cose che sta con la "antica selva", "gli orti e le verdure", e ne condivide la natura di fantasma, di martellamento, di inattingibilità. Proprio come nei poeti neo-metricisti, qui non si evita il quadretto, ma anzi lo si esalta, lo si rende tema del discorso. Però qui non c'è la negazione della negazione, perché l'endecasillabo di Piersanti è narrativo-sintattico come il verso libero; tuttavia siccome, a differenza del verso libero, se ne esalta l'omogeneità ritmica, finiamo per trovarci con un verso narrativo-sintattico-ritmico che allude sì alla tradizione, ma trasformandola in ossessione, in

tormentone, in nostalgia a spirale che ripete all'infinito la stessa dedizione impossibile al mondo escluso dal *mainstream* della contemporaneità.

Certo Pascoli aveva già fatto qualcosa di simile quasi un secolo prima, riprendendo i versi negletti della tradizione italiana (l'ottonario, il novenario). Ma la campagna non era ancora all'epoca un tema escluso, e i versi negletti sono pur sempre versi canonici in un contesto in cui il verso libero ancora non c'è. E Pasolini, cinquant'anni dopo, era poi metricamente andato dietro a Dante a modo suo, con propositi simili. Piersanti sembra introdursi in questo discorso, ma in un momento in cui tutto è più vivido e doloroso, perché il rapporto con la tradizione è molto più spezzato che in passato.

## La poesia in prosa

Non c'è dubbio che, se si elimina il verso, si elimina anche l'indizio visivo più evidente della presenza della poesia. Questo non comporta che necessariamente se ne stia abbandonando il campo, perché esistono altri vincoli, persino metrici, che possono essere messi in gioco nella cosiddetta *poesia in prosa*. Certo che questa stessa ossimorica definizione è indicativa del valore che il verso presenta per la riconoscibilità della poesia. D'altra parte, un verso libero completamente schiacciato sulla sua natura narrativo-sintattica non sortisce effetti particolarmente differenti da quelli che sortirebbe la sua assenza, limitandosi a enfatizzare un po' di più delle cesure sintattiche narrative che sarebbero comunque presenti. Però, naturalmente, anche un verso libero siffatto dichiara immediatamente, al primo sguardo, la natura poetica dello scritto, e quindi induce una lettura adeguata alla poesia (con le sue specifiche necessarie attenzioni) piuttosto che una lettura adeguata alla prosa.

La poesia in prosa deve utilizzare altri strumenti per farsi leggere sin dall'inizio come poesia e in seguito confermare la sensazione nel corso della lettura. Lo può fare prima di tutto ponendosi in un contesto evidentemente poetico: un gruppo di brevi prose all'interno di un libro di poesia viene facilmente assunto come poesia. Ma quegli stessi testi citati o riportati altrove non godrebbero dello stesso privilegio, e andrebbero annunciati esplicitamente come poesia.

È a questo punto che diventa importante la presenza di vincoli riconoscibili come poetici, che confermino le aspettative generate dal contesto (o dalla esplicita presentazione).

Non sono in grado di dare una risposta certa alla domanda se il valore della poesia in prosa si risolva nella sua negazione del verso, oppure se essa abbia, in quanto tale (e a prescindere dal valore dei singoli testi) anche un portato positivo. Come si diceva sopra, nel primo caso l'esistenza in negativo ha un valore che è comunque di carattere parassitario, perché se scompare il termine di riferimento (il verso) perde senso anche la sua negazione. Questo non inficerebbe naturalmente il valore delle opere già prodotte, perché sono state prodotte in un contesto in cui questa negazione aveva (e ancora continua ad avere) un senso<sup>(12)</sup>, ma porrebbe un'ipoteca sull'allargabilità e generizzabilità di questa forma. D'altra parte, qual è il valore positivo di una forma che tende a essere confusa con la prosa?

Nel caso di Gian Mario Villalta (da *Vanità della mente*, 2011) il valore dell'assenza del verso sta dichiaratamente nella negazione della sua presenza, come ricorda Alberto Bertoni<sup>(13)</sup>, riportando le parole pronunciate da Villalta a una lettura, secondo le quali il testo in oggetto era stato originariamente scritto in versi, e in seguito trasformato in prosa, per evitare un "eccesso di artificio e di allusività tecnico-formale":

### VITELLINO

Gli zoccoli giallini, quasi trasparenti. La lingua che fuoriusciva dalle labbra pallide, sigillate, era livida. Quando tutto era in ordine veniva fuori tirando le zampe, senza bisogno di corde.

Era come vederlo arrivare dall'eternità, o dalla morte, prima di scuoterlo a testa in giù, mettergli il sale in bocca e sentirlo piangere.

In apparenza, non c'è una grande differenza tra questi non-versi e i versi extra-lunghi di Rotino esaminati sopra. In realtà, la tensione residua tra andamento narrativo-sintattico e andamento versale che in Rotino rimane, qui viene sciolta del tutto. Magari, se togli *l'eccesso di artificio e di allusività tecnico-formale*, stai già facendo prosa, il che non è un male, ma semplicemente una cosa diversa dalla poesia.

Certo questa di Villalta potrebbe pure essere intesa come semplice prosa, in un diverso contesto. Tuttavia, nel contesto in cui di fatto appare, non faticiamo a riconoscerla ancora come poesia. Ci aiuta la brevità della forma, la scansione paratattica che continua ad alludere a clausole versali libere di origine biblica, e l'argomento, che attraverso la narrazione di un dettaglio si allarga a temi universali. Non sono però requisiti determinanti. Anche la prosa li può benissimo possedere.

In altre parole, qui il vincolo è talmente lasso che l'unico motivo per cui consideriamo questa come poesia è che ci viene detto che lo è, e che dobbiamo leggerla come tale. Insomma, una valorizzazione esclusivamente per assenza, in negativo.

Non si tratta di un giudizio sulla qualità del lavoro di Villalta (che rimane comunque, per me, interessante), o sulla qualità di quello che si può ottenere in generale con l'abbandono del verso; si tratta semmai dell'accettazione del carattere ambiguo della poesia in prosa. D'altra parte, la strada contraria di accentuarne i vincoli metrici per favorirne la riconoscibilità come poesia non mi pare stia riscuotendo un particolare successo negli ultimi decenni, e sembra rimanere legata alle produzioni del primo novecento, senza grandi esiti successivi.

C'è piuttosto chi spinge ulteriormente sull'ambiguità della poesia in prosa, sino a trasformarla provocatoriamente in *Prosa in prosa*(14), locuzione che in apparenza taglia fuori del tutto la parola *poesia*, ma che gioca in realtà sull'impossibilità di liberarsi dall'allusione implicita nel sintagma – tanto più che la parola *prosa* non ha altra definizione se non *non-poesia*, e viene usata solo per contrapporre il discorso libero a quello vincolato dai versi.

Così abbiamo testi come i seguenti, rispettivamente di Andrea Inglese (da *Prati*) e di Marco Giovenale (da *Giornale del viaggio in Italia*):

#### PRATO N. 3 (PUNTASECCA)

Succede prima o poi di avvicinarsi al prato. Non direttamente, come se uno ci camminasse sopra (o in mezzo). Ma per una mediazione, di cui è responsabile una persona. Un individuo incontrato per caso, più vecchio di te, che finisce con l'invitarti a casa sua, e non te ne parla subito, ma tu alla fine lo capisci, mentre ti rovescia un po' di vino nel bicchiere, lui dipinge prati....

#### SENZA DATA

gli hanno rubato il monocolo, è costretto a visitare dei giardini, c'è molta gente che scatta fotografie, il ponte sul reno è rosso, molti curiosi fanno la coda per aspettare dentro, ossia per formare una coda interna, ci sono delle rockstar in belgio che hanno sbagliato

Siamo forse di fronte a un nuovo genere, non privo di aspetti interessanti, che certamente *si confronta* con la poesia. Tuttavia qui è ambiguo già il contesto, con la sua duplice negazione della presenza di poesia (*prosa in prosa*), che però ne implica una surrettizia presenza.

I vincoli, proprio come nel testo di Villalta citato sopra, riguardano l'abbondanza della paratassi, l'inconclusività del racconto, l'allusività diffusa a temi più universali. Ma sono vincoli deboli e non esclusivi della poesia, che potrebbero benissimo non essere colti dal lettore non interessato allo specifico del discorso poetico. Questa debolezza del vincolo rimette dunque fundamentalmente in campo l'io e il testo inteso come suo discorso, anche se i testi di *Prosa in prosa* fanno il possibile per nascondere le marche della presenza del soggetto. Tuttavia, nella misura in cui si indebolisce il vincolo (ed è del tutto assente, di conseguenza, quello metrico), si indebolisce anche la possibilità di una *Stimmung* formale, che non si basi cioè sui contenuti discorsivi, i quali sono inevitabilmente espressione dell'io.

L'idea della lirica contemporanea come epica dell'io, e quindi dialettica tra *Stimmung* collettiva ed espressione personale, si trova qui abbandonata a favore del secondo corno della dialettica, come

già è successo con frequenza nei testi delle avanguardie (specie se neo-), proprio là dove il tema sembrava essere proprio la riduzione dell'io. Può darsi che lo scioglimento della poesia nella prosa sia davvero il destino cui la poesia è avviata, così come sempre più fondato sull'io personale e sui suoi personali bisogni è il mito fondante della società in cui viviamo.

Tuttavia, in nome del residuo di collettività che certamente esiste e continuerà a esistere, ma che trova sempre meno riconoscimento nei discorsi che ci costruiscono, credo che non dovremmo abbandonare il ricorso al vincolo formale. Non è necessario che questo vincolo sia metrico, ma nella nostra tradizione fondamentalmente lo è stato, e tagliare del tutto i legami con la tradizione significa tagliare i legami con ciò che ci costituisce, collettivamente ancora prima che individualmente. È per questo che tante negazioni non fanno, in fin dei conti, che riaffermare e stabilire quello che stanno dichiarando di negare.

Daniele Barbieri

#### Note.

(1) Sul rito cfr. in generale Tagliaferri 2006 e 2009, ma anche un classico come Seppilli 1971.

(2) Cfr. Meschonnic 1982:72, o Dessons-Meschonnic 2005<sup>3</sup>:44.

(3) Per la nozione di *Stimmung* (letteralmente *accordatura*, o *consonanza*) vedi Ong (1970:146). Per l'uso che ne faccio io vedi invece Barbieri 2009:2.

(4) Come fa notare Mazzoni (2005:173 segg.)

(5) Gasparov (1993:160) sta in verità facendo riferimento alla poesia delle origini italiana e francese.

(6) Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897.

(7) Vedi su questo Barbieri 2011a:191-202.

(8) Giovanna Frene, *Il noto, il nuovo*, Transeuropa 2011

(9) Sull'adozione da parte di Whitman della metrica del contenuto di ispirazione biblica, vedi per esempio Giovannetti (2005:127 segg.)

(10) Cfr. le parole stesse di Amelia Rosselli in "Spazi metrici", allegato a *Variazioni belliche* scritto nel 1962: "In effetti nell'interrompere il verso anche lungo ad una qualsiasi terminazione di frase o ad una qualsiasi sconnessa parola, io isolavo la frase, rendendola significativa e forte, e isolavo la parola, rendendole la sua idealità, ma scindevo il mio corso di pensiero in strati ineguali e in significati sconnessi. L'idea non era più nel poema intero, a guisa di un momento di realtà nella mia mente, o partecipazione della mia mente ad una realtà, ma si straziava in scalinate lente, e rintracciabile era soltanto in fine, o da nessuna parte. L'aspetto grafico del poema influenzava l'impressione logica più che non il mezzo o veicolo del mio pensiero cioè la parola o la frase o il periodo". Proprio per questo, dunque, e per evitare questa frammentazione: "Scrivendo passavo da verso a verso senza badare ad una qualsiasi priorità di significato nelle parole poste in fin di riga come per caso." E poi, più avanti: "Nella lettura ad alta voce ciascuno dei versi era poi da fonetizzarsi entro identici limiti di tempo, corrispondenti questi agli eguali limiti di lunghezza o larghezza grafica previamente formulati dalla stesura del primo verso. Anche nel caso che un verso avesse contenuto più parole sillabe lettere e punteggiature che non un altro, il tempo complessivo della lettura di ciascun verso doveva rimanere per quanto possibile identico."

(11) In Giuliani cit.

(12) Però vedi al proposito anche i dubbi espressi da Zublena 2011.

(13) Bertoni 2012:192

(14) Cfr. A. Inglese ecc., *Prosa in prosa*, Firenze, Le Lettere, 2009

#### Riferimenti.

Barbieri, Daniele (2004), *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani.

Barbieri, Daniele (2009), "Da Sant'Ambrogio al rap: la parola collettiva, l'immersione, il ritmo", in *Parole nell'aria. Sincretismi tra musica e altri linguaggi*, a cura di M.P.Pozzato e L.Spaziant, Pisa, Edizioni ETS 2009. Anche online sul magazine *E/C* (<http://www.ec-aiss.it/>), col titolo "Essere in gioco: la parola collettiva da Sant'Ambrogio al rap", 2009.

Barbieri, Daniele (2011a), *Guardare e leggere. La comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia*, Roma, Carocci.

Barbieri, Daniele (2011b), *Il linguaggio della poesia*, Milano, Bompiani.

Bertoni, Alberto (2012), *La poesia contemporanea*, Bologna, Il Mulino.

Dessons, Gérard, Meschonnic, Henri (2005<sup>3</sup>), *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Armand Colin (ed. orig. Paris, Dunod, 1998).

Gasparov, Michail (1993), *Storia del verso europeo*, Bologna, Il Mulino (tit.or. *Očerki istorii evropejskovo sticha*, Moskva, Izdatel'stvo Nauka, 1989).

Giovannetti, Paolo (2005), *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci.

- Mazzoni, Guido (2005), *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino.
- Meschonnic, Henri (1982), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier.
- Ong, Walter (1970), *La presenza della parola*, Bologna, Il Mulino (tit.or. *The Presence of the Word*, New Haven, Yale University Press, 1967).
- Seppilli, Anita (1971<sup>2</sup>), *Poesia e magia*, Torino, Einaudi.
- Tagliaferri, Roberto (2006), *La "magia" del rito. Saggi sulla questione rituale e liturgica*, Padova, Edizioni Messaggero.
- Tagliaferri, Roberto (2009), *La tazza rotta. Il rito risorsa dimenticata dell'umanità*, Padova, Edizioni Messaggero.
- Zublena, Paolo (2011), "Esiste (ancora) la poesia in prosa?", on line in *punto critico* (<http://puncocritico.eu/?p=296>), 14 gennaio 2011.

## METRICA LIBERA E BIOGRAFIA(\*)

Senza voler parlare di un totale scollamento, è sotto gli occhi di tutti che da almeno trent'anni i rapporti tra mondo della poesia e mondo accademico non sono più quelli di una volta. Nel senso che di norma anche chi, in Università, si occupa di letteratura contemporanea, o non si interessa o non si dà pena di determinare il valore delle poesie che legge. L'Università è troppo spesso in balia di ciò che le propina l'industria culturale, con l'aggravante che fino agli anni Settanta-Ottanta erano soprattutto i poeti a farla, l'industria (Sereni, Fortini, Bertolucci, Pasolini, Raboni, Porta) e ora mica tanto. La colpa è senz'altro dei poeti, perché le generazioni successive a quella degli ultimi due nominati hanno avuto l'orrore dell'istituzione, abdicando i luoghi di responsabilità editoriale, ma anche perché questo andava spesso di pari passo con l'orrore e il tabù del farsi capire (di ascendenza neo avanguardista e talvolta postermetica). Tutto ciò ha creato uno scompenso che oggi non è più giustificato: alcuni poeti della mia generazione(1) si sono ritagliati uno spazio di comunicazione disponendosi, a poco a poco e non senza fatica, a un atteggiamento secondo me *sano* nei confronti dei lettori, non più improntato al circolo vizioso degli addetti ai lavori. Ora, i miei amici poeti ed io non pretendiamo niente. Non vogliamo per forza essere letti nei dipartimenti di letteratura italiana, e almeno il sottoscritto parte dal presupposto che se non lo si capisce è colpa sua, punto e basta. Ma c'è un aspetto che mi infastidisce: è possibile che io abbia sempre la netta sensazione che *l'ultimo* posto dove mi si capisce sia l'Università?

La situazione è questa: nei confronti della poesia che si fa, il lettore universitario è uguale al lettore normale, o uomo-della-strada, *meno* qualche cosa. L'immaginario di attesa del lettore universitario, al cospetto di una poesia, è per certi versi identico a quello dell'uomo della strada, solo che quest'ultimo ha meno, diciamo, groppi nel cervello, meno filtri preordinati rispetto all'universitario. In particolare, il ricercatore universitario di solito non coglie due elementi fondamentali della poesia di tutti i tempi, e di quella che si fa oggi in particolare: 1) la freschezza, che spesso fa tutt'uno con la presenza di una voce (e che l'uomo della strada capta molto meglio) e 2) il grado di rischio personale in un testo, il coraggio di uno sfondamento in direzioni ignote e pericolose. Si tratta di quell'agire "senza rete" che a volte è sufficiente a fare di una poesia una poesia, soprattutto in un'età in cui la sopravvivenza stessa della letteratura è messa in crisi davvero.

Ma anche queste carenze di sensibilità mi preoccupano poco, dal momento che io e i miei amici possiamo appunto contare sui lettori comuni, che esistono, per quanto pochi, bastonati e disorientati. Quello che mi turba è la scarsa considerazione per gli aspetti tecnico stilistici di ciò che scriviamo, e questa non la posso chiedere all'uomo della strada. Quando si tratta di ritmo sintassi intonazione mi sembra di avere a che fare con un consesso di sordomuti. E questo proprio quando ad essere chiamato in causa è il piano più istituzionale, quello su cui si sono sviluppati la nostra percezione del linguaggio poetico e i nostri strumenti di analisi stilistica nei secoli, ossia la tradizione petrarchista.

Faccio solo un esempio. Al convegno romano di qualche anno fa su «Petrarca nel Novecento italiano»,(2) il programma prevedeva anche letture di poeti contemporanei, che secondo gli organizzatori avevano particolarmente a che fare con Petrarca. Di questi, la maggior parte erano scrittori di sonetti. Tra i relatori intervenuti, il solo a cercare di affrontare il tema di una interiorizzazione del ritmo e dei meccanismi intonativi della tradizione petrarchesca a proposito di un autore del Novecento fui io, parlando di Sereni. Per il resto: tutti sopra le righe. Sul profilo formale, l'equazione neanche tanto inconscia è sempre: Petrarca = endecasillabo, sonetto, rima, forma chiusa. Di tutta la rivoluzione prosodico ritmica e sintattico intonativa che è il portato maggiore della poesia di Petrarca, e che ha impressionato per secoli generazioni di poeti e trattatisti non c'è traccia nelle menti degli studiosi contemporanei (e neanche nelle menti di molti poeti).

Vorrei qui spezzare una lancia in favore di un'attenzione maggiore nei confronti del versoliberismo contemporaneo, diciamo pure "la forma aperta", ma vorrei farlo anche in quanto difensore di una prospettiva "classicista". Assumerò pertanto *un* punto di vista – che è il mio personale,



idiosincratico – anche se non vorrei dare l'impressione di una posizione normativa “a freddo”, ricordando che tutto si può fare in poesia, e che la distinzione è soltanto fra poesie belle e poesie brutte. Quindi attaccherò magari anche briga, ma con la consapevolezza che i problemi fondamentali sono altri, e soprattutto senza pretendere che la si pensi come me.

Nella prassi poetica di oggi è come se esistessero due modi di essere classicisti: uno affabile e uno allontanante, uno sim-patico e uno anti-patico, uno che si dona e uno che si difende, uno che bada al qui e ora e uno che *nella sua sostanza* ci rimanda a un altro tempo, da un'altra parte. Per intendersi: uno come Franco Fortini propenderebbe sicuramente per il secondo termine di tutte queste opposizioni. Io no, ma cerco di andare per ordine.

In un saggio ormai famoso Mengaldo contrappone gli atteggiamenti metrici di Montale e di Ungaretti: il primo da una parte allude in ogni dove e commercia abbondantemente con le forme metriche classiche e di altre tradizioni (le stanze anglosassoni, il sonetto elisabettiano, ecc.), dall'altra inibisce «vistose riprese dei tipi metrici più ardui e proverbiali: ciò che ostenta invece l'eversore Ungaretti, sia pure con manipolazioni ed *escamotages*», ed enuncia questa specie di legge tendenziale: «Quanto più la tradizione del classico è distanziata e in sostanza abbandonata, tanto più all'occasione se ne dispiega al vento il vessillo».(4) L'alleanza odierna, di fatto, tra post-neo-avanguardisti e neoclassici (o postmoderni) mi pare abbastanza eloquente di per sé: si tratta in ogni caso di liquidatori. Generalizzando un po', credo che chi fa “sonetti” non stia davvero nella tradizione, e che neppure la innovi. L'unico modo di stare nella tradizione è assumersi la responsabilità del suo divenire. E la nostra tradizione è quella del verso libero. Non ci sarebbe nulla da obiettare se si trattasse di scrivere *anche* qualche sonetto, come nel caso di Zanzotto, ma la differenza sta nel fatto che i sonettisti d'oggi puntano *tutto* sulla forma chiusa, come se lì veramente si incontrassero lo spirito del tempo e la facoltà di rappresentazione storico sociale della poesia.(4)

Ma come faccio a dire che i sonettisti non innovano la tradizione? Non la innovano perché il concetto di forma nei postmoderni è un concetto del tutto primitivo e indegno: si corre dietro alle rime e al computo delle sillabe e non si considera che esistono ritmo, intonazione, prosodia. Nella maggior parte dei casi chi fa sonetti, terzine o altra forma chiusa è vittima di un concetto tutto esteriore di forma, con il risultato, per esempio, che l'endecasillabo viene accettato così com'è, da manualetto portatile di metrica, e ne escono sequenze noiosissime, senza inventività ritmica. Sequenze, oserei dire, molto peggio che controriformistiche: vive la legge del metro, muore il ritmo in quanto emanazione del corpo di chi scrive. Per carità, le eccezioni ci sono (vedi Raboni, che però sta in altra generazione), ma per lo più, e per di più, non bisogna dimenticare che chi adotta la prospettiva neoclassica o postmoderna si può anche permettere tutti i trucchi sintattico prosodici della tradizione poetica italiana. Non deve insomma rendere conto più di tanto dei registri di lingua e di stile che usa, e può avvalersi impunemente, oltre che di un lessico astorico, di inversioni sintattiche antidiluviane e talvolta perfino di apocopi. Costruire endecasillabi e sonetti in questo modo è facile. La situazione è molto simile a quella della poesia dialettale odierna, che spesso crede di nobilitarsi grazie alla serena adozione di misure endecasillabiche. Col problema che anche le sequenze di endecasillabi dei dialettali di solito si distinguono per un grado zero di fantasia ritmico intonativa.

Lascio da parte i dialettali e faccio solo degli esempi velocissimi dai due più famosi e certo più bravi “sonettisti” contemporanei. Di Patrizia Valduga non ho scelto un testo dal libro più bello, che è *Requiem*, solo per pudore, e nemmeno dai sonetti di *Medicamenta* perché non mi si dica che sono giovanili. Lo spaccato sottostante è dalle terzine di *Corsia degli incurabili*:(6)

2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup>	Ahi! serva Italia ancora coi fascisti,
2 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup>	e con quell'imbroglione da operetta,
2 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup>	ladruncolo lacché dei tangentisti!
3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup>	Le tivù ci hanno fatto l'incantesimo...
3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup>	Se non scarica in cielo una saetta,
(1)3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup>	tutti servi del secolo ventesimo!

[...]

2<sup>a</sup>6<sup>a</sup> Che cosa non si deve sopportare!  
2<sup>a</sup>6<sup>a</sup> Se penso che c'è ancora Pippo Baudo  
2<sup>a</sup>4<sup>a</sup>8<sup>a</sup> che son trent'anni che mi fa cagare...

Ed ecco un sonetto da *Rive*, di Gabriele Frasca:(6)

2<sup>a</sup>4<sup>a</sup>8<sup>a</sup> da questi pezzi che si sono sparsi  
3<sup>a</sup>6<sup>a</sup>8<sup>a</sup> come spiriti vivi e sono carne  
2<sup>a</sup>6<sup>a</sup> fremente che non sa dove fermarsi  
2<sup>a</sup>4<sup>a</sup>6<sup>a</sup> inerte infine prima che a disfarne  
2<sup>a</sup>4<sup>a</sup>6<sup>a</sup>8<sup>a</sup> la stessa massa in mille tacche e intarsi  
2<sup>a</sup>4<sup>a</sup>6<sup>a</sup> cominci il lento insulto tritacarne  
2<sup>a</sup>6<sup>a</sup> che tocca per scarnare anche gli scarsi  
2<sup>a</sup>4<sup>a</sup>6<sup>a</sup>8<sup>a</sup> relitti astratti a chi non sa che farne  
2<sup>a</sup>6<sup>a</sup> di questo tremolare della mente  
2<sup>a</sup>6<sup>a</sup> che piega la mia testa sullo schermo  
2<sup>a</sup>4<sup>a</sup>6<sup>a</sup>7<sup>a</sup> da questi pezzi spersi ecco vi guardo  
2<sup>a</sup>6<sup>a</sup> mangiarmi le parole con quel tardo  
2<sup>a</sup>4<sup>a</sup>6<sup>a</sup>8<sup>a</sup> rullare gli occhi sopra il rigo fermo  
2<sup>a</sup>4<sup>a</sup>(6<sup>a</sup>) che va spirando disperatamente

In entrambi i campioni, oltre ai ritmi monotoni e banali, va sottolineata la scarsa o nulla inventività prosodica e intonativa(7), segno che siamo distanti anni luce dalla psicologia della forma petrarchista. Attraverso questa primitività, direbbe sempre Fortini, si insinuano in poesia i luoghi comuni estetico poetici del tempo(8).

Credo che alla radice della scelta per la forma “aperta” vi sia un’istanza di realismo: non sento “reali” la terzina o il sonetto, vi sento, molto banalmente, qualche cosa di forzato rispetto all’esistenza. Sono fra coloro che credono nelle facoltà rigenerative dell’endecasillabo, ma non credo alle facoltà creative né all’utilità sociale, né (ad essere sinceri del tutto) all’eticità fondante di una poesia che ricerchi da sé di costruirsi la propria gabbia. Che la gabbia sia formale, ideologica, eidetica e perfino etica, la gabbia è sempre gabbia e implica nell’operatore una postura cautelativa, poco incline alla generosità. Il poeta che sposa il principio della forma chiusa è un poeta che nega il fondamento o uno dei fondamenti dell’atto sociale dello scrivere, che sta – mi si passi il gioco di parole – in uno sfondamento. Io non posso tollerare, per me, l’ipotesi di una gabbia nel momento in cui mi metto a scrivere. La caratteristica banale della mia scrittura, e vorrei dire la banalità della mia vita sta nel trovare modi sempre nuovi di buttarmi via, di sprecare energie in modi non remunerativi. È forse il sistema più sicuro che conosco per giungere velocemente a quelle situazioni in cui non c’è niente da perdere, che sono le situazioni in cui chi scrive ha veramente la sensazione di avere un movente imprescindibile per scrivere, per parlare a tutti, o a chi vuole ascoltare.

Penso che la forma chiusa sia una difesa. Frasca e Valduga usano il metro come uno schermo. Attraverso il metro e grazie alla forma esteriore, trovano il coraggio di enunciare quelle verità (anche brucianti) che non avrebbero la forza di confessare altrimenti. Ma l’effetto è che queste verità risultano in questo modo artefatte, non più vere nel momento in cui si adotta una maschera. È come se un lettore andasse a trovare un amico per condividere un’esperienza e invece di trovarlo con la solita faccia si vedesse venire incontro un mascherone di carnevale. Lo scopo del fare poesia è di calarsi le braghe davanti al lettore, di arrivare il più vicino possibile a una condizione di inermità. È a partire da questa inermità (anche solo apparente) che si può attuare una sorta di capovolgimento che di questi tempi mi sembra fondamentale: l’apparente inermità formale della forma aperta arma il lettore, che magari non “si rispecchia” – come temevano Brecht, Fortini e compagnia – ma almeno si fida, si fa incontro, condivide. È questa inermità che scardina i meccanismi vulgati della comunicazione letteraria odierna, perché ci viene addosso con la potenza di una forma che c’è ma non si vede. Considero ora una poesia del sottoscritto(9):

*Per la mattina dopo del mio amore, prima che vada al lavoro*

12	Ho toccato la felicità stasera↓↑→	-- 3 - - - - 9 - 11 -
17 (9+9)	solo perché ero stato via   per <b>una</b> settimana intera↓→	1 - - 4 - - - 8 - - - - 14 - 16 -
19 (9+10)	senza pensare, lo confesso,   più di tanto a voi per tutto il tempo,↓→	- - - 4 - - - 8 - - - 12 - 14 - 16 - 18 -
11	preso da chissà quali altri pensieri↑→	1 - - - 5 6 7 - - 10 -
9	– di spostamento, di lavoro –↑	- - - 4 - - - 8 -
9	mi ero come dimenticato→	- - 3 - - - - 8 -
13	della mia sola fonte <b>di</b> sostentamento,↓→	- - - 4 - 6 - - - - 12 -
9	del mio bambino e del mio amore,↓→	- - - 4 - - - 8 -
14	prima di aprire la porta di casa stasera.↓	1 - - 4 - - 7 - - 10 - - 13 -
15 (7+9)(11+5)	E la stanchezza, no,   non è svanita   in quel momento↓→	- - - 4 - 6 - - - 10 - - - 14 -
13	ma si è fidata della vostra leggerezza,↓→	- - - 4 - - - 8 - - - 12 -
13 (9+5)(7+7)	sciogliendosi per questo   in noi   o innalzandosi.↓	- 2 - - - 6 - 8 - - - 12 - -
16 (9+7)(5+11)	In questa nostra   zona franca   ma <b>non senza</b> memoria→↑	- 2 - 4 - 6 - 8 - - 11 12 - - 15 -
11	siamo ancora nel momento in cui scrivo↓→	1 - 3 - - - 7 - - 10 -
16 (7+11)(11+6)	e mi allontano, sì,   da noi, da casa   nostra ma per poco,↓→	- - - 4 - 6 - 8 - 10 - 12 - - - 15 -
15 (11+5)(7+9)	per quel tanto che basta   a raccontare e ringraziare↑→	- - 3 - - 6 - - - 10 - - - 14 -
13 (7+7)	di leggerezza e vita,   e <b>di</b> dimenticanza.↓	- - - 4 - 6 - - - - 12 -

Il testo è qui accompagnato da una quantità di numeri e brutti segni che, come minimo, sortiranno l'effetto di allertare il lettore sui fatti formali, inibendo una fruizione immediata, ma posso garantire che in condizioni normali di lettura i pensieri del ricercatore universitario rispetto a una poesia di questo genere sono sostanzialmente due. Chi non è abituato a leggere poesia contemporanea la sente subito come troppo "sentimentale": una sbrodolata privatistica con qualche cosa di strano. Oppure, dato che molti critici di poesia contemporanea sono ossessionati dalla posizione del soggetto nei confronti del testo, alcuni potranno condannare questa poesia considerando che il soggetto non è *à la page*, c'è troppo "io"; oppure la salveranno sullo stesso piano perché vi vedranno tutto il significato allegorico di questo "io", con una serie di complicati (e magari anche corretti) ragionamenti. Il punto è che a nessuno, nemmeno se fa il critico stilistico, di solito viene in mente di considerare che lì dentro ci possa essere un sapere formale (nella prosodia, nei ritmi, nella sintassi, nell'intonazione). Al massimo sente che c'è qualcosa, appunto, di strano, ma non pensa che ciò sia analizzabile con gli strumenti della stilistica classica e con le cognizioni che ormai sono disponibili a tutti sulla metrica libera del Novecento. Non ho lo spazio di fare un'analisi formale come dio comanda, ma provo a chiosare qualcuno di quei segnaletti.

Intanto: vi sono solo due endecasillabi, o meglio: uno (v. 4) più una misura di 11 sillabe con accentazione irregolare "larga" di 3<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> (quartultimo verso). Eppure, se diamo uno sguardo ai ritmi segnalati a destra, si vede come gli ictus siano giocati in larga maggioranza su sedi pari e, oltre a questo, su sedi che sono quasi sempre quelle canoniche dell'endecasillabo, indipendentemente dalla misura del verso interessato, e anche dalla misura dei versi incistati. Basta controllare per esempio il ritmo dei novenari presenti (in qualsiasi veste): sempre – con l'eccezione del v. 6 – di 4<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>, o giambico, o di 2<sup>a</sup>6<sup>a</sup>8<sup>a</sup>.

Mi pare insomma che qui il dominio ritmico di ciò che fu l'endecasillabo sia quasi totale. Malgrado non ci sia niente di manifestamente ortodosso sul piano della misura dei versi, l'autore di questo testo è per forza un "classicista" e la sua psicologia della forma non può che essere derivata o almeno imparentata con quella di Petrarca. Fanno pensare alla tradizione petrarchista alcune marche tipiche, come la concomitanza di tre ictus consecutivi (!) al v. 4, fomentati anche dalle vocali toniche omotimbriche in «chissà quali altri», con sinalefe forte, dura, in sesta e settima più clausola esametrica. Va da sé un conseguente rallentamento auto-riflessivo del verso («preso da chissà quali altri pensieri»). La stessa clausola esametrica dopo ictus di sesta e settima ritorna più sotto, con diversa morfologia, alla fine del quintultimo verso, che appunto, volendo, termina con un endecasillabo («zona franca ma non senza memoria»), dove la figura ritmica, per passare inosservata, si affida al bassissimo tenore accentuale dei due termini interessati.

Faccio notare di passaggio che queste realizzazioni sono molto diverse da quelle anni Sessanta del poeta che più ha cercato di misurarsi con la rappresentazione della lingua viva in quegli anni, che è Sereni, il quale è anche il mio nume tutelare e il mio idolo polemico. Dire «preso da chissà quali altri pensieri» è diverso che dire «che sui terrazzi un vivo alito muove» o «con le rade ci bacia ultime stille»: da una parte si gioca con l'espressione parlata e dall'altra si gioca con Parini e forse con D'Annunzio. Da una parte il petrarchismo fa di tutto per passare inosservato, dall'altra il petrarchismo funge da contraltare nobilitante e da lasciapassare per i toni colloquiali che Sereni infonde alchemicamente nei suoi testi.

Una caratteristica generale della poesia in esame è proprio il basso tenore accentuale, che si deve a diversi fattori, primo dei quali è il tono lessicale e sintattico, che si mantiene sempre rigorosamente su modalità realistiche e “parlate”, così parlate da risultare a volte eccessive, sbagliate: faccio gli errori o le imperfezioni di stile di chi pensa parlando. Depongono a favore, per esempio, la determinazione «più di tanto» (v. 3) che è semanticamente e melodicamente pleonastica, troppo cavillosa per un testo scritto, o l'uso para-dubitativo del *come* in «mi ero come dimenticato» al v. 6, e ancora «per quel tanto» (penultimo verso), che con disinvoltura eccessiva viene posto a contatto con un «per poco», dove per altro *tanto* vuol dire appunto *poco*, «un tot»: espressioni nelle quali vi è sì qualche cosa di ricercato, ma anche di sgraziato, di buttato via. Nel complesso anche l'accentazione sembra piuttosto “distratta”, apparentemente fuori controllo perché l'esecuzione stessa è di continuo attirata, attratta, da fattori diversi, di natura soprattutto intonativa ma anche timbrica e prosodica, fattori che costituiscono una specie di rumore di fondo, con effetti non secondari sulla scansione stessa. È questo frastuono di fondo, e le ambiguità che genera, che ci obbliga al rallentamento del dettato, come in ogni lirica che si rispetti. Sappiamo però che quando si persegue un andamento di lingua parlata, come qui, il numero degli accenti cala, la densità degli ictus nei versi di solito è bassa. E questa poesia non fa eccezione: gli ictus di norma sono distanziati, come nel discorso comune, tanto più che nei tre momenti di maggiore densità ritmica, dove si indulge un poco verso sequenze giambiche, che sono i versi 3, quintultimo e terzultimo, in realtà il tenore accentuale si abbassa particolarmente, come è quasi normale che accada ai ritmi giambici in contesti discorsivi.

Riassumendo i tratti fin qui enucleati, la poesia si distingue per: ritmo endecasillabico, lingua di registro parlato, accenti lontani tra loro e/o piuttosto deboli. Ma allora perché non si corre? Perché l'effetto è sempre di una dizione rallentata? Non mi soffermo su quelli che sono i fattori prosodici del rallentamento in atto e cerco di descrivere quello che avviene sul piano melodico intonativo, che è forse il punto di maggiore impegno del testo, ed è anche il livello che permea di sé tutto il resto. Le piccole frecce poste alla fine dei versi rappresentano un tentativo maldestro di segnalarne il profilo intonativo. *Freccia in giù* (↓) = intonazione discendente, assertiva o conclusiva di un discorso. *Freccia in su* (↑) = intonazione ascendente, quando ci si aspetta una risposta melodica al verso successivo (è anche, grosso modo, il profilo tipico delle incidentali o parentetiche, come in «— di spostamento, di lavoro —», v. 5, con innalzamento melodico sensibilissimo alla fine del profilo stesso. *Freccia orizzontale* (→) = intonazione sospesa, in quei casi dove certamente il discorso non si chiude, ma nemmeno viene formulata una domanda melodica forte, poiché non è chiaro se la risposta che ci si attende debba venire per forza al verso successivo, oppure se si debba star sospesi, appunto.

Ciò che conta è che in questa poesia, e forse particolarmente nella prima strofa, l'intonazione non è mai del tutto univoca. Non lo è del tutto, secondo me, nemmeno nei versi di chiusura dei tre periodi-strofe, sebbene io l'abbia segnalata discendente (↓). In generale, l'intonazione è ambigua, o meglio sempre dibattuta, in bilico tra un profilo ascendente o sospensivo, e la tentazione di chiudere lì ogni volta il discorso, quasi a ogni finale di verso. Tutto ciò è assolutamente e *immediatamente* petrarchesco. Gli effetti di rallentamento di cui cerco di parlare sono dovuti soprattutto al disorientamento melodico del lettore/ascoltatore, che è costretto a fermarsi per capire che cosa sta accadendo. La categoria è quella di un “sublime dal basso”, una ricerca di lirismo “alto” attraverso i mezzi della lingua comune.

Bisognerà sottolineare che questi determinati effetti di spaesamento ritmico intonativo, così come certe compagini e certi controcanoni di questi con la sintassi, sono privilegio di un regime di metrica libera. La durata di un verso, per esempio, è fondamentale per il suo assetto intonativo. Un verso lungo reclama di per sé un'intonazione discendente molto più di un verso breve, un verso sesquipedale, a maggior ragione, è sempre interessato da un certo "sfinimento enunciativo", eccetera. La libertà e quindi la facoltatività dell'andare a capo aprono un ventaglio infinito di possibili variazioni melodiche, e la poesia contemporanea è molto lontana dall'aver esaurito le proprie potenzialità in tal senso.

Faccio notare, ancora di passaggio, che quanto fin qui descritto è altra cosa rispetto a ciò che accade in Sereni. Qui non c'è, come in Sereni, dialettica o fusione tra "aulico" e "colloquiale", ma tutto è giocato sul luogo comune, sulla lingua comune, e l'aulico si insinua nei versi tendenzialmente all'insaputa e come sotto il naso del lettore: sfiderei chi vuole a definire come "letterariamente connotati", e non invece rispondenti a possibilità reali di un certo tipo di idioletto "parlato", i lievi spostamenti sintattici presenti nella mia poesia.

Ma parlavo di ripercussioni non secondarie sulla scansione. Devo prenderla un po' alla larga. L'aspetto che voglio sottolineare è questo: nell'endecasillabo italiano, e nel genere "lirica", la successione di parecchie sillabe atone può essere portatrice di instabilità ritmica, producendo fenomeni che chiamerò di "aura accentuale" su termini normalmente atoni. Voglio dire che in certi particolari contesti accade il contrario di ciò che dovrebbe accadere normalmente: ossia che a un numero limitato di ictus corrisponda una esecuzione veloce. Non sto parlando, o non solo, dei casi – relativamente frequenti in tutti i secoli – di tonificazione "forzata" di una sillaba per il cosiddetto criterio dello "spazio atono", come l'ictus sulla seconda sede in «e non raggiungeranno il crudo azzurro» (Zanzotto) o in «e con quell'imbroglione da operetta» (Valduga, nel brano riportato sopra): qui non c'è nessuna instabilità ritmica, ma solo un reale ictus di seconda, necessario all'esecuzione più che ad astratti schemi di scansione, in un endecasillabo che altrimenti sarebbe di sola sesta. Di norma infatti, in presenza di un ictus in prima sede, non si sente la necessità di accenti ulteriori fra prima e sesta, nemmeno dove sarebbe pur possibile («anni *dove* l'attesa mi dissolse» (ancora Zanzotto)). Questo farebbe pensare che per avere tali fenomeni di tonificazione lo spazio atono non dovrebbe essere inferiore alle 5 sillabe. Nell'endecasillabo ciò accade più spesso prima della 6<sup>a</sup>, oppure fra 4<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> sede, come in Saba («fumo lontano *della* vaporiera», «pieno di canti e *di* malinconia») e Zanzotto («su tutto il folto *della* primavera», «e invernali ombre *di* reticolati», «cerule all'orlo *della* solitudine»). Ma questi casi fra 4<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> sono diversi da quelli che si verificano prima della 6<sup>a</sup>. Qui non siamo affatto obbligati a far sentire l'ictus di 6<sup>a</sup> sulle preposizioni e, soprattutto se il contesto è di metrica libera, questi endecasillabi potrebbero benissimo essere classificati come ritmicamente anomali e veloci, tanto è vero che ne possiamo rinvenire a iosa in altri autori più "prosastici" dei due citati. Ad essere determinante perché noi sentiamo di essere alla presenza di un elemento di instabilità ritmica e non di un verso fatto male, magari anche *volutamente* male, è il contesto, il tono generale del contesto, il grado di rallentamento lirico cui l'autore sottopone la sua dizione nella sequenza specifica, grazie ad accorgimenti specifici e analizzabili con gli strumenti della stilistica. Quei versi, presi singolarmente, non ci parlano. Se invece li leggessimo nel loro contesto immediato, chiunque sentirebbe che lì c'è sotto qualcosa di molto simile a un accento, che è appunto quello che oserei definire "accento d'aura". Il primo effetto del quale non è tanto di tonificare o meno la sillaba interessata, bensì di produrre instabilità, ambiguità ritmica e dunque rallentamento, autoriflessività, proprio in corrispondenza di elementi secondari della catena sintattica, che sono posti sotto "l'aura" istituzionale di ciò che fu un ictus di 6<sup>a</sup> nella tradizione endecasillabica.

Ma che cosa succede fuori dell'endecasillabo, cioè in contesti di metrica libera? Proviamo a cercare gli intervalli di cinque sillabe atone nella poesia che abbiamo. Ciò si verifica quattro volte: ai vv. 1, 2, 7 e all'ultimo. Ufficialmente diciamo che il verso 7 («della mia sola fonte *di* sostentamento») è un tredecasillabo di 4<sup>a</sup>6<sup>a</sup>12<sup>a</sup>, ma spero che tutti sentano che il monosillabo *di* in 8<sup>a</sup> sede risplende di "aura ritmica". L'ultimo verso («di leggerezza e vita, e *di* dimenticanza») è del tutto identico



(4<sup>a</sup>6<sup>a</sup>12<sup>a</sup> più un'8<sup>a</sup> “auratica” su *di*) con in più la virgola e altri fattori di rallentamento autoriflessivo, che sono la stessa posizione finale del verso, la assillabazione “cacofonica” di *di* («*di dimenticanza*»), la tonica omotimbrica su *vita* e l'insistenza sulle dentali. Ci sono però dei fattori comuni ai due versi, oltre a quelli intonativi generali del testo, che favoriscono l'aura su *di*: il ritmo di 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> (endecasillabico) che spinge per inerzia orizzontale sull'8<sup>a</sup>, e la presenza di un pentasillabo finale (*sostentamento* e *dimenticanza*) fatto in modo che la seconda sillaba (cioè la 10<sup>a</sup> in un presunto endecasillabo) è passibile di accento secondario (*sosténta-mento*, *diménti-canza*) un accento in entrambi i casi motivato linguisticamente e percepibile per il fatto che è un accento originario (tematico) di una parola ottenuta con pesante suffissazione (cfr. *sosténto* e *diméntico*). Allora in questi casi il *di* è “auratico” per il fatto di proseguire un ritmo giambico di 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> e per essere seguito da uno pseudo ictus sulla 10<sup>a</sup>. I due versi sono para-endecasillabici e la preposizione in 8<sup>a</sup> sede eredita anche quel poco di “tono” che sarebbe nella 10<sup>a</sup> sillaba. Inoltre il ritmo giambico continua in dodicesima. Il discorso vale anche se consideriamo le differenze fra i due: il primo è un endecasillabo con “giunta” bisillabica iniziale («*della* mia sola fonte di *sostentamento*»), il secondo è un doppio settenario («*di leggerezza e vita, | e di dimenticanza*»), ma la resa sul profilo istituzionale è identica. Non mi soffermo sui vv. 1 e 2 (aura su *la* e su *una*), dove il discorso si complica e il lettore è libero di sentire l'aura o meno. Io la sento soprattutto al primo verso, dove la questione è spinosa proprio perché, essendo l'*incipit*, non abbiamo a disposizione il contesto. Avremmo però a supporto due fattori di rallentamento dell'elocuzione: il timbro ribadito della vocale *a* («*toccàto là felicità*») e l'intonazione del verso davvero molto ambigua.

Chiudo qui, e ripeto: non credo che l'evenienza di questi “accenti d'aura” su elementi atoni si possa razionalizzare in una legge generale, né che si tratti di una caratteristica prosodica dell'italiano. In autori e contesti diversi tutto ciò non ha motivo di accadere. Si tratta solo del fatto che certi autori, in situazione di metrica libera, giocano sulla memoria ritmica della tradizione endecasillabica e attraverso determinati accorgimenti di rallentamento generale della sequenza, in contesti caratterizzati da un'attesa di “lirica”, sfruttano queste possibilità di aura accentuale. La versificazione libera contemporanea è fatta anche di queste cose.

Stefano Dal Bianco

#### Note.

(\*) Pubblico qui senza variazioni un intervento rimasto inedito per varie vicissitudini. Il testo, che risente della sua prima destinazione orale, fu pronunciato al convegno «Metrica italiana e discipline letterarie» (Università di Verona, 8-10 maggio 2008). Era dunque rivolto a un pubblico di studiosi e specialisti di metrica italiana.

(1) Parlo supergiù dei nati nel decennio 1955-65, con eccezioni soprattutto all'indietro, tra i più anziani (Umberto Fiori, Silvia Bre).

(2) Si veda *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, Atti del Convegno di Roma, 4-6 ottobre 2001, a cura di Andrea Cortellessa, Roma, Bulzoni 2004, numero monografico di «Studi (e testi) italiani», 14, 2004.

(3) Pier Vincenzo Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi 1991, p. 65.

(4) Sui rapporti tra l'*Ipersonetto* zanzottiano e alcuni poeti successivi rimando al mio articolo *L'influenza di Zanzotto sulla poesia recente*, «Baldus», V, 3, III Quadrimestre 1995, Nuova serie, pp. 88-92.

(5) Milano, Garzanti 1996.

(6) Torino, Einaudi 2001.

(7) Particolarmente in Frasca, la monotonia ritmico intonativa è certo voluta e funzionale alla poetica performativa dell'autore, che peraltro, e proprio per questo, evita di misurarsi con le inflessioni del parlato. Si noti anche che la probabile tonificazione della prima sillaba di *disperatamente*, nell'ultimo verso, si deve a inerzia ritmica verticale: dunque niente di trascendentale, ma ci servirà più avanti.

(8) Un discorso a parte meriterebbe la disinvoltura ritmica degli endecasillabi di Cesare Viviani, soprattutto ne *L'amore delle parti* (1981) e nel successivo *Merisi* (1986), mirata a deipsicologizzare i contenuti in funzione di una liberazione dall'ossessione del senso nei lettori di quegli anni.

(9) Pubblicata nell'*Almanacco dello Specchio*, 2007.



*DOCUMENTI*

## IL VERSO LIBERO E IL VERSO NECESSARIO

### Sulle forme chiuse nella poesia italiana contemporanea

*Le esigenze editoriali, che hanno determinato un numero ridotto di pagine e l'assenza di note, mi consentono di evitare, già nella forma, la finzione di essere un teorico o un erudito. Chi scrive, se qualcosa sa scrivere sono poesie, forme poetiche, e ad esse affida la sua "competenza" e la "critica pratica".*

#### Avvertenza

“Il non aver inteso la semplice verità che un qualche tipo di limite artificiale è sempre indispensabile, tranne nel primo momento di intensa creatività, è, secondo me, un immenso errore.” (Eliot, 1917). “Forme chiuse e forme aperte, è problema di scarso interesse. Tutte le buone liriche sono chiuse e aperte insieme: obbediscono a una legge, anche se invisibile. Leopardi è evidentemente più chiuso di Carducci. Tutta via, l'architettura prestabilita, la rima ecc., a parte l'uso che ne fanno i grandi poeti, hanno avuto un significato più profondo di quanto non credano i poeti liberisti. Esse sono sostanzialmente ostacoli e artifici. Ma non si dà poesia senza artificio.” (Montale, 1931)

Basterebbero forse queste citazioni più che autorevoli a liquidare il problema qui posto come inessenziale, e insulso. Tuttavia, poiché il ripetersi e il ripresentarsi di certi fenomeni non sempre è soltanto farsesco, qualche interrogativo intorno alla massiccia adozione di forme chiuse tradizionali nella poesia italiana contemporanea va forse la pena porlo. Almeno a partire dalla considerazione, tanto banale quanto imprescindibile, che se anche, davvero, le arti d'oggi sono condannate all'epigonismo per totale esaurimento della loro Innovabilità, il mondo comunque si rinnova, implacabile, rapidissimo. senza tuttavia nemmeno far vista di volersi migliorare (ché ciò potrebbe tranquillarci anche sulle questioni amene qui affrontate).

Scusandomi per il tono ironico, e presuntuoso, ma idoneo a “sciogliere il ghiaccio” di un imbarazzo enorme — e direi proprio: di un'angoscia — nel discorrere di teorie e di poetiche, vorrei premettere che sono qui raccolte alcune riflessioni, forse non pleonastiche, intorno alla famigerata categoria di *nuovo* e all'utilizzo delle *forme chiuse*, chiedendo venia per dubbi e indecisioni ai fautori dogmatici del neo-metricismo così come ai loro non meno gagliardi detrattori, ed anche, per non scontentare nessuno, ai tetragoni terzondatisti e a coloro che, superdotati di ottimismo, hanno “ritrovato la parola”, e da essa vogliono cavare salvezza e salvezza per sé e per gli uomini tutti. In queste paginette, poi, non c'è — né potrebbe, per inettitudine di chi scrive volontà di fare storia della letteratura o di esibire dottrina teorica, da cui una certa vaghezza terminologica e definitoria (e d'altra parte sarebbe sgradevole virgolettare tutte le parole. anche se la tentazione è forte). C'è, invece, un'“urgenza” — risalente per altro a ormai un decennio fa — di riflettere e interrogare sul “fenomeno” illustrato dal sottotitolo.

Mi muovo — forse con gli amici di “Baldus”, forse con altri — in un'area grigia di incertezze, ciò nonostante convinto che la mancanza — non nefasta — di “verità” (siano esse verità ancora fiduciose nel progresso oppure lietamente nichiliste) non impedisca di “giudicare” il mondo e, magari, di riservare la fermezza per questioni di maggior conto che non le sorti della poesia italiana (che avrà, comunque, la sorte che si merita).

#### *Verso libero e forme chiuse: cenni e interrogativi*

In un saggio del 1989, fra i non molti che, in anni recenti, offrono suggerimenti proficui intorno a questioni di metrica e di forme (delude, ad esempio, Martelli), Mengaldo ha proposto che debba esservi compresenza di tre condizioni affinché si possa parlare di *metrica libera* anziché di *metrica liberata* (rimandando all'opposizione *vers libre/vers libéré*): “perdita della regolarità e funzione

strutturante delle rime”, “libera mescolanza di versi canonici e non canonici”, “mancanza dell’isostrofismo”. Con ogni evidenza il verso libero — nell’accezione forte di Mengaldo — è stato emblema della poesia moderna, d’avanguardia e di sperimentazione (non è qui possibile discutere di sostantivi tanto consunti quanto iperconnotati: valga l’uso corrente benché approssimativo). Lo è stato anche in Italia, almeno fino agli anni ’70, per poi diventare, di fatto, strumento versificatorio distintivo soprattutto delle tendenze anti-sperimentali. Così Tommaso Otttonieri ha potuto parlare (a proposito di Cademartori) della “consapevolezza di muoversi nei limiti di una convenzione (il Linguaggio Poetico) del tutto artificiale ma appunto per questo da prendere e trattare assolutamente sul serio, fuori da ogni tentazione all’Indicibile quale si articola nella maniera modernista del verso libero”. La contrapposizione netta e rigida fra nuovo metricismo e verso libero è tuttavia, oltre che un poco manichea, pervasa da una rimozione fortissima: infatti, quando si discute di ritorno alle forme chiuse, si sottintende, in genere, “forme chiuse tradizionali”, pre-moderne, come se la *questione* della forma e del formare — perciò, innanzi tutto, delle *forme nuove* — non abbia avuto corso nella cosiddetta modernità e ancora nella cosiddetta postmodernità. *Questione delle forme* e non delle forme chiuse o aperte, poiché dicendo “forma aperta” si dice già, con l’ausilio di un ossimoro, di quell’inevitabile “chiusura” che ogni opera d’arte, anche la più aleatoria, deve porre: nel momento in cui il gesto autoriale pone termine all’opera stessa, circoscrivendola nello spazio o nel tempo, non meno di quando — ed è un *sempre* — l’autore, anche collettivo o “casuale”, *seleziona* dei materiali e degli stili. L’adozione di forme chiuse tradizionali, l’invenzione di forme nuove o l’assenza di tratti regolari esterni (la metrica libera secondo Mengaldo) attengono a diversi modi di formare, non a un’opposizione inesistente e insostenibile tra formato e informale (che non è, ovviamente, lo stesso che “informale”). Gli interrogativi dovrebbero perciò riguardare le conseguenze, nella costruzione di un testo, derivanti dalla decisione di adottare una forma-sonetto, di inventare una forma chiusa *ad hoc* o invece di affidarsi a un flusso di versi liberi. Ricordando, con Eliot, che la messa in atto di vincoli, anche non riconducibili alla metrica, può seguire anziché precedere “il primo momento di intensa creatività”. E ancora: se una tradizione metrica è sorta dopo la *crise de vers* è forse sol tanto quella della metrica libera, poiché nessuna forma nuova ha potuto, in quanto forma, autonomizzarsi, emanciparsi in ipostasi, dall’opera che l’ha attestata. Così che l’indissolubilità di forma e contenuto — un “dogma” dell’estetica moderna — sembra essere tale più per le opere chiuse che non per quelle metricamente libere. (Altro discorso andrebbe fatto per certi vincoli “geometrici” o “architettonici” — simmetrie o asimmetrie o circolarità governate numericamente — che possono coesistere con la libertà metrica; nonché, ovviamente, per le delimitazioni del “materiale linguistico” utilizzato).

Il verso libero — inteso come forma liberata da coercizioni pre-esistenti all’opera, ipostatiche, e sospettoso delle coercizioni libere, autoimposte, che possono, sempre, avere carattere di non necessità — pone radicalmente il rapporto tra voluto e casuale, tra autogenesi della forma e adattamento anche violento, chirurgico, a una regola metrica: non tollerando vincoli esterni, deve o porsene di interni o abbandonarsi alla presunzione (alla falsa coscienza, anche) di assolutezza, supponendo un testo senza contesto e un pensiero poetico “vergine”, nel quale non possano agire, come automatismi, memorie di forme tradizionali o comunque altrimenti adottate o formate.

Se esiste qualcosa come un “pensiero poetico” — che sia soltanto, laicamente, uno specifico modo del pensare -, a caratterizzarlo è, fra altro, la più faticosa (non l’impossibile) disgiungibilità di suono e senso (di significante e significato dentro un organismo prosodico): pensare poeticamente fuori o dentro una forma chiusa prestabilita non sarà, perciò, indifferente. E né la metrica più libera né quella più costrittiva garantiscono, in sé, la certezza di poter evitare tratti di non necessità, sia nel “riempire” che nel “togliere”. (Chiunque scriva sa quanto sia diverso il *labor limae* intorno a un testo in metrica libera rispetto a quello intorno un testo vincolato nella prosodia o nello strofismo).

“L’inquietudine metrica è un sintomo per cui si manifesta nel poeta l’angoscia della realtà”, scriveva Giuliani. Anche l’adozione di forme chiuse tradizionali rientra in questa sintomatologia (a partire, almeno, dall’*Ipersonetto* di Zanzotto, che tuttavia, già nella “soluzione iper”, negava immediatamente ogni sospetto di mera restaurazione). Nella seconda metà degli anni ‘70, forse per

una certa saturazione della ricerca in ambito sperimentale e per il proliferare di scritture tanto libere quanto sovranamente inconsapevoli, ha cominciato a manifestarsi un certo bisogno di “misura”, si sono percepiti come necessari dei vincoli (penso, per esempio, a Spatola e ai suoi *Diversi accorgimenti*). Ora, questa necessarietà — nell’esperienza di lettura — è forse tale soprattutto quando il vincolo formale è percepito come necessario *simultaneamente* alla ricezione del testo nel suo insieme. Ciò può accadere con maggior frequenza per quei testi che esibiscono regolarità prosodiche o strofiche non tradizionali, riconducibili ad acquisizioni tecniche novecentesche non ipostatizzatesi. Là dove, invece, la forma esibita è un sonetto o una sestina, l’atto di lettura scinde *immediatamente* forma astratta e forma applicata (la forma-sonetto, per intenderci, da quel particolare sonetto), e questa scissione è subito interrogante su ragioni e funzioni di quella certa forma. Se infatti “usare una forma tradizionale ormai significa citarla” (U. Isselstein) non si tratterà di una citazione casuale o irrilevante. Adottare quella certa forma comporta la volontà di farla agire e reagire semanticamente, attraverso un particolare apporto di connotazione, sul “materiale” che la “riempie”: parodiando l’aulico, ironizzando il tragico. sbeffeggiando il patetico... Ancora, la scissione pone interrogativi cruciali: la rinuncia a ricercare forme nuove è sintomo, o volontà di rinunciare al nuovo *tout court*? le forme chiuse tradizionali riattivate sono le forme della fine del nuovo?

### ***Fine del lavoro***

“L’autorità del nuovo è quella dello storicamente inevitabile”, ebbe a scrivere Adorno, subito precipitando Fautorismo nel magma dialettico e giungendo, dopo qualche riga dedicata a Baudelaire, ad affermare che “il nuovo è fratello della morte”. Forse è da qui che Carchia, in una sua glossa sulla postmodernità, ha preso avvio per sostenere che il nuovo “è nella sua essenza una cattiva infinità, è un’iperbole che non è raggiungibile se non in quella stessa assenza di confini e di orizzonti limitanti che è la dimensione della morte”. Se si presta ascolto ad Antoine Compagnon, assumendo che, a differenza dell’estetica del barocco caratterizzata dal nuovo inteso come sorpresa e imprevisto, l’estetica della modernità intende il nuovo come cambiamento e negazione (ed è questo un assunto ampiamente condiviso), là dove, e *se*, il nuovo manifesta le sue forme finali autodissolutorie, sembra farlo per via di fagocitazione (anche in senso etimologico) delle forme sulle cui rovine, sulla cui negazione è sorto, divorandole dall’interno. Questo gesto *à la* Sansone ha molto di eroico, e forse, anche, qual cosa di filisteo (ma dico subito, a scanso di equivoci, che qui si vuole puntare l’indice soltanto su chi ha sposato la riadozione di forme chiuse tradizionali con entusiasmo reazionario, come “ritorno all’ordine”) —ha in sé, per dirla con semplicità, una componente, forse inevitabile, di “falsa coscienza”. “Cosa accade quando il nuovo pone per decreto la sua fine?” — scriveva Carchia proseguendo il ragionamento prima citato — “Null’altro che una riconferma della sua logica a cui questo annuncio è intrinseco e costitutivo.” Se la logica del nuovo è la logica di “sorella morte” (e ci inoltriamo in regioni dove a tremare non sono i polsi sol tanto) ci troveremmo dunque di fronte a un suicidio perpetrato per confermare di essere vivi. O meglio: a un tentato suicidio. Infatti — rimanendo nel semplice — se l’autorità del nuovo è quella dello storicamente inevitabile, e se, fuor di dialettica, tutto ciò che storicamente accade è storicamente inevitabile (o è, quanto meno, inevitato), nulla, e certo non le forme chiuse tradizionali riattivate, può sottrarsi al gesto mortifero del cambiamento e della negazione. Così, pur rischiando di scivolare nell’indistinto e nel tautologico (ma anche questo sarà sintomo di qualcosa), come negare qualità di nuovo a ciò che, comunque, coincide col suo manifestarsi storico? Il ripetersi della storia, a voler essere seri, è una fesseria non inferiore a quella diffusa da Fukuyama in tristi anni recenti. O si assume — qui da noi — il pessimismo antropologico del pur grandissimo Hobbes (ma si può anche, con una variante che ha ragione di qualsiasi intelligenza. discorrere di “limpidezza antropologica della vita”, come ha fatto il neoclassico Dal Bianco) o si resta — *malgré soi* — nel solco del “cambiamento e della negazione”: “Se la storia è irreversibile, irreversibile è anche la poesia. Essa

non si ripete. Da ciò può prescindere soltanto il pensiero astorico che si limita all'arbitraria considerazione di modelli fenomenologici" (Enzensberger). Quel che si vuole dire — dovendo farla breve — è che se i "confini e orizzonti limitanti" non possono che coincidere con l'esistente, la loro negazione non può essere altro che morte, intesa come cambiamento, come desiderio d'altro (se altro, ancora, desideriamo: se, ancora, questo vivere ci pare una negazione della vita che vorremmo). La morte è il nostro confine, l'orizzonte limitarne: la negazione e il cambiamento — il nuovo -. si oppongono alla morte in vita che l'esistente offre offrendosi come orizzonte e confine, come illusoria liberazione dalla morte,

Saper scindere cambiamento e negazione dal finalismo: siamo in questa *impasse*. Forse dobbiamo ancora imparare ad estrarre (*ex-trahere*) dalla nostra cultura il desiderio di cambiare (di vivere), separandolo dal fideismo teleologico (la cui radice religiosa sembra indiscutibile: quella radice che rimanda la vita a un al di là, negandoci). *Niente di nuovo*, si dirà, ma anche niente di definitivamente inattuale, forse, se non si accondiscende alla contemplazione estatico ermeneutica di un presente che, di certo, non è meno necrofago del presente anteriore. La questione del cambiamento — della negazione — posta fuori dalla finzione ideologica del progresso (che giustifica la morte oggi in nome di una vitti che non verrà mai) comporta una "sostituzione di paradigma" ben più radicale di quanto non sia apparso finora (e che, da sola, basterebbe l'orbe a liberarci dall'oziosa disputa intorno all'avanguardia oggi possibile e a farci compiere un passo definitivo fuori dalla presunzione eurocentrica).

La digressione sarà parsa eccessiva, ma se la poesia di qualcosa si occupa è di questo: del vivere, banalmente. Così, muovendo il cavallo (invero un poco ansimante), torniamo al punto di partenza. (Un accenno soltanto a due nodi concettuali qui assenti ma impliciti, e implicati: il rapporto fra nuovo e carattere di merce. e quello fra nuovo, identico e non identico, nei termini impostati da Adorno in un passaggio della Teoria estetica recentemente menzionato da Ferroni — e che mi è capitato di sottolineare in un intervento di qualche anno fa e invece stranamente trascurato, nel suo *Tardo marxismo*, da Jameson ).

### ***La forma e l'involucro***

"Solo quando l'invenzione del modo di fare è simultanea al fare si hanno le condizioni per una qualsiasi formazione: la formazione deve inventare la propria regola nell'atto che, eseguendo e facendo, già l'applica" (Pareyson): "L'arte conosce il mondo attraverso le proprie strutture formative (che quindi non sono il suo momento formalistico ma il suo vero momento di contenuto" (Eco): "...les mots et leur syntaxe. leur signification. leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur" (Jakobson): "Il concetto di 'materiale' non trascende i limiti della forma, è formale anch'esso: confonderlo con momenti estranei alla costruzione è erroneo" (Tynjanov). Queste citazioni, fra le molte possibili, presentano il problema della forma e del formare in modi anche assai diversi, ma convergono sul "precetto" della indissolubilità di forma e contenuto. Ad esse accostiamone una attinente al nuovo metricismo italiano: "La forma è [...] un pretesto, lo è sempre stata, un involucro di cantabilità dentro il quale serrare, nitidi, i contenuti" (Frasca). A parte questa posizione estrema — e forse provocatoria —, che risale al 1989, le motivazioni riguardanti l'adozione di forme chiuse tradizionali spaziano dal rispondere a una "richiesta di riconoscibilità formale" rivolta dalla poesia ai poeti "per poter continuare o ricominciare ad esistere" (Raboni), a un "nuovo bisogno di sottrarsi all'altrimenti inevitabile dominio del senso comune e del 'dicibile' socioculturale" (Sproccati), dove mi pare agisca comunque — nella diversità degli intenti — il concetto di mediazione, sia nei termini "tecnici" definiti dal Groupe  $\mu$ , sia in quelli su cui insisteva Fortini, in una famosa polemica con la neoavanguardia e ancora recentemente ("è una via rovinosa quella di chi [...] credette di poter saltare la fase delle istituzioni").

Soffermandosi sul rapporto con le istituzioni metriche, il loro carattere di mediazione mi pare rimanga tale anche quando le si vuole piegare alla “esigenza di far avanzare — con un attacco tipicamente avanguardistico alle usanze consolidate — il fronte dell’impegno socioculturale nel territorio del lavoro poetico” (Sproccati), illusoriamente credendo che tale “attacco” possa trovare dei nemici reali e non dei doni esangui. e che l’ “allegoria dei modelli” possa oltrepassare la soglia di un’asfittica endoletterarietà. Ciò che, in questo ambito di poetica, le istituzioni metriche mediano è la contraddizione fra *novità* formale negata accogliendo un’idea di forma come contenente ipostatizzato e la velleità di “attaccare” un versoliberismo inerte e inerziale, che ha rimosso, a sua volta, la questione della forma. Più interessante è riflettere sul carattere di mediazione nei termini di una “riconoscibilità formale” (forse solo ipotetica dove si finge la neutralità delle istituzioni metriche per adibirle alla *captatio benevolentiae*, investendo le forme adottate di una forte responsabilità rispetto alla comunicazione, o almeno alla funzione fatica. (Ciò vale forse anche per le forme chiuse non tradizionali approntate dall’ultima ricerca poetica tesa all’oralità), V’è il rischio, certo, che la finzione di neutralità dell’ “involucro” tradizionale neutralizzi i “contenuti”, arcadizzandoli (come ha sostenuto Cepollaro), anziché “esaltarli” (secondo Baldacci in uno scritto su Valduga). E quello, ancora, che le forme, anziché mediare, intercedano nel rapporto fra il potente poeta e l’umile lettore...

“Sventurato colui che ha bisogno di una forma ‘più facile’ e che è ‘più comprensibile’, più accessibile!”, esclamava Kandinsky. Se in poesia esiste qualcosa di simile alla “fatica del concetto”, è proprio nella *questione delle forme* che essa trova luogo: questione non accantonabile teorizzando l’ “involucro” delle forme chiuse tradizionali (le *Lime* di Frasca sono però ben oltre la *boutade* a cui mi riferisco) né usando come “involucro” una metrica tanto libera quanto irriflessiva. (Coi suoi “incerti frammenti” Zanzotto interroga invece intorno a una sorta di ‘insostenibilità’ attuale, poetologica e ideologica, del “formare”, intorno alla vanità e presunzione della “forma formata”, affidandosi a un informale in bilico costante sull’informe.) E occorrerebbe chiedersi ancora, fuori dal buon senso postmodernista (con Jameson sulla scia di Adorno) se “l’esperienza del ‘Nuovo’” sia “tutt’uno con l’esperienza estetica”, sia essa stessa “il ‘contenuto di verità dell’opera (*Wahrheitsgehalt*).” (Sui temi proposti alla rinfusa in quest’ultimo paragrafo spero di poter tornare più estesamente in un prossimo intervento, attraverso l’analisi di alcuni testi poetici.)

L’avvento del verso libero - la sua *possibilità* - ha condizionato i concetti di artificio (in Eliot, in Montale, in tutti) e di necessità. Qualsiasi forma non libera deve, da allora, fare i conti con la sua *libertà possibile*, poiché emanciparsi da essa non è come è stato emanciparsi dalle costrizioni delle forme tradizionali. Nessuna ‘forzatura’ o ‘riempitivo’ è più *giustificabile* allo stesso modo (senza essere, per questo, soltanto ingiustificabile). Né - lo sappiamo - la percezione del superfluo e dell’essenziale è univoca e atemporale. È forse auspicabile, affinché la poesia non goda di una futilità che ha perso da tempo ogni efficacia antiutilitaristica, che libertà e necessità tornino ad essere centrali nel pensiero poetico, come lo sono, ancora, nella storia non futile che stiamo vivendo.

Giuliano Mesa

(Da “Baldus” n. 5, 1996)

***Bibliografia delle citazioni e dei riferimenti,  
in ordine di apparizione:***

T. S. Eliot, *Riflessioni sul “vers libre”* (1917), in *L’uso della poesia e l’uso della critica*, Bompiani 1974; E. Montale. *Della poesia d’oggi* (1931), in *Sulla poesia*, Mondadori 1976; G. Manacorda, *La poesia vista dalla luna*, in “Poesia” n. 89. 1995; F. Bettini e R. Di Marco, *Terza Ondata. Il Nuovo Movimento della Scrittura in Italia*, Synergon 1993; *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, a c. di M. I. Gaeta e G. Sica, Marsilio 1995; P. V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche* (1989), in *La tradizione del Novecento*.



Terza serie, Einaudi 1991; M. Martelli, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in AA.VV. V., *Letteratura italiana, III: Le forme del testo*, 1. *Teoria e poesia*, Einaudi 1984; T. Pomilio (a c. di), *Il nuovo stile genovese*, in "Novilunio", a. II, 1992; S. Mallarmé, *Crise de vers* (1895), in *Opere. Poemi in prosa e opera critica*, Lerici 1963; A. Giuliani, *Il verso secondo l'orecchio*, in *I Novissimi*, Rusconi e Paolazzi 1961 (poi, con il titolo *La forma del verso*, in *Immagini e maniere*, Feltrinelli 1965); A. Zanzotto, *Il Galateo in bosco*, Mondadori 1978; A. Spatola, *Diversi accorgimenti*, Geiger 1975; U. Isselstein, *Breviario di metr<sup>i</sup>ca tedesca*, in *Poesia tedesca del Novecento*, a c. di A. Chiarloni e U. Isselstein, Einaudi 1990; C. Segre, *Avviamento all'analisi letteraria*, Einaudi 1985; Th. W. Adorno, *Teoria estetica* (1970), Einaudi 1975; G. Carchia, *Glossa sulla "post-modernità"* (1981), in *La legittimazione dell'arte*, Guida 1982; A. Compagnon, *I cinque paradossi della modernità* (1990), Il Mulino 1993; S. Dal Bianco, *Lo stile classico*, in *La parola ritrovata*, cit.; H. M. Enzensberger, *Il linguaggio mondiale della poesia moderna* (1962), in *Questioni di dettaglio*, Feltrinelli 1965; G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi 1996; G. Mesa, *Il lavoro letterario*, in "Altri Luoghi", 10, 1993; F. Jameson, *Tardo marxismo. Adorno, il postmoderno e la dialettica* (1990), manifestolibri 1994; L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività* (1954), Sansoni 1974; U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà* (1962), in *Opera aperta*, 2a ed., Bompiani 1967; R. Jakobson, *Qu'est-ce que la poésie?* (1934), in *Questions de poétique*, Seuil 1973; J. Tynjanov, *Il problema del linguaggio poetico* (1923), Il Saggiatore 1968; G. Frasca, *Autoritratto*, in "Poesia", 1, 1989; G. Raboni, *Versi guerrieri e amorosi*, Einaudi 1990; S. Sproccati, *Allegoria dei modelli. Una tendenza dell'attuale lavoro poetico*, in "Testuale", 17-18, 1994; Groupe µ, *Rhétorique de la poésie* (1977), Seuil 1990; F. Fortini, *Avanguardia e mediazione* (1968), in *Verifica dei Poteri*, 2a ed., Il Saggiatore 1969; F. Fortini, *Introduzione* a G. Ciabatti, *Niente di personale*, Sansoni 1989; B. Cepollaro, *Appunti su Reggio Emilia "Ricerca '95"*, in "Baldus", 2, 1995; L. Baldacci, *La parola immediata*, in P. Valduga, *Medicamenta e altri medicamenta*, Einaudi 1989; W. Kandisky, *Lettera a A. Schönberg*, 5 febbraio 1914, in A. Schönberg - W. Kandinsky, *Musica e pittura*, Einaudi 1988; G. Frasca, *Lime*, Einaudi 1995; A. Zanzotto, *Meteo*, Donzelli 1996.

## INCONTRO CON AMELIA ROSSELLI SULLA METRICA

Frammenti da **LABORATORIO DI POESIA "PRIMAVERA 88"** di Elio Pagliarani (28 aprile 1988)

A cura di Biagio Cepollaro e Paola Febbraro

[Questo testo è nato grazie all'idea di Paola Febbraro di mettere on line la sbobinatura di una registrazione di una lezione che Amelia Rosselli tenne nell'ambito del *Laboratorio di poesia* di Elio Pagliarani nel 1988. Ringrazio qui il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia, Paola Febbraro ed Elio Pagliarani per la gentile autorizzazione a pubblicare il testo. B.C. Milano, 2006 Alcuni brani sono stati pubblicati sulla rivista 'Galleria' nel numero monografico dedicato ad Amelia Rosselli (gennaio-agosto 1997) con il titolo 'Lezioni e Conversazioni' a cura di Paola Febbraro.]

Scusate se non faccio un corso breve sulla metrica classica o greco-latina o la metrica operistica e persino orientale. Vorrei leggere un saggio che fu pubblicato molti anni fa con il mio primo libro, intitolato 'Spazi Metrici', e vorrei spiegarlo perché è un saggio che leggendolo tutto d'un fiato è troppo denso, troppo teso anche se divulgativo, per essere compreso. In realtà è frutto di un buon dieci anni di ricerche. Devo premettere che dal momento che la formulazione metrica che spiego in questo saggio m'è stata definitivamente chiarita, ho potuto veramente scrivere poesie come le volevo dopo aver passato... a parte le ricerche in varie biblioteche non solo italiane ma francesi, inglesi, tedesche qualche volta... essendo musicista certe questioni di glottologia, acustica musicale coincidevano. Devo dire che prima d'aver risolto il problema di cui parlo nel saggio scrivevo in un verso libero non molto tipico della poesia italiana. A parte che capivo che il verso libero era stanco e non soltanto in Italia, perché il neoclassicismo che è un po' di voga oggi, non era accettabile nel tipo di contenuto che volevo proporre.

Allora... questi diversi libri... ho portato con me il libro uscito nel maggio '87 con Garzanti, che dà parti dei miei sei libri in italiano: ha buona parte del primo libro, perché è completamente esaurito, del '64 'Variazioni belliche', circa metà del secondo e via dicendo sempre meno fino a scendere. C'è anche 'Spazi metrici' con due piccole correzioni mie, perché fu scritto dietro incitamento di Pier Paolo Pasolini, che fece pubblicare proprio 'Variazioni Belliche' da Garzanti. Io non avevo mai pubblicato su riviste, salvo che attraverso Elio Vittorini sul Menabò numero 6. E fu questo che interessò Pasolini e volle conoscermi, lesse il libro e allora mi chiese di questo mio sistema metrico. Ci mettevo tanto tempo a spiegarglielo che mi ha detto: "Perché non ne scrivi?" ... e sono tornata a casa terrorizzata perché... dieci anni di ricerca anche penosa, difficile... andando contro corrente e sapendolo, mi preoccupava. Sono riuscita a fare un saggio divulgativo, una postfazione divulgativa chiamata 'Spazi Metrici'... che sembra divulgativa, ma io l'ho già letta in pubblico in altri circoli culturali due volte... però farmi capire fino in fondo... quasi impossibile. Perché è apparentemente divulgativo.

Allora leggerò una parte alla volta e poi mi spiegherei meglio, facendo qualche volta confronti se non di poesia, con i libri che escono oggi sulla metrica, classica e no: Linguistica, la metrica italiana, metrica e poesia, strutture formali. La metrica orientale comincia a interessare tutti quanti, specialmente quella giapponese, ma credo è un po' presto, non abbiamo risolto i nostri problemi. Devo dire che quando scrivevo in versi liberi io ero partita dall'inglese perché ho dovuto adattarmi alla lingua inglese intorno ai dieci anni quando siamo scappati dall'Europa e dall'Inghilterra durante la seconda guerra mondiale. E allora avevo una formazione d'inglese in cui la lingua stessa forza si ad un verso libero che forse è più vicino a quella scuola detta degli immaginisti, più vicina alla scuola di Dylan Thomas e si noterà anche nelle traduzioni fatte dalla vecchia Guanda del '43, che il verso libero inglese ha sempre il verso più largo perché per tradurre quei versi in italiano ci vuole due volte lo spazio e quindi noi abbiamo tendenza a fare un verso libero che più o meno sapete di cosa si tratta, un po' breve per non dare fastidio al margine, al marginatore dell'editore.

Avendo versi larghi l'italiano è sempre una lingua lenta e sonora, piena di forme grammaticali derivanti in gran parte dal latino, noi siamo forzati nel costruire un verso lungo e libero a far rientri che sono, se ripetuti su una pagina, danno una confusione visuale al lettore che rende la poesia un

po' più espressiva ovviamente, allora si tenta di usare caratteri più piccoli ma insomma nell'insieme il rientro si può fare uno o due volte in una pagina normale di italiano. Con l'inglese che scorre rapido, essendo lingua molto più liquida, con vocali poco aperte, con grammatica di tipo intuitivo, il verso lungo sonoramente prende forma di... almeno come immagino io, di Hopkins, Dylan Thomas, gli imagini, persino Ezra Pound... prende forma un po' curva e la sonorità è un breve istante, si può parlare l'inglese tra i denti, quasi senza aprire la bocca, non si può far questo in italiano, bisogna pronunciare sillaba per sillaba.

La sillaba può sparire in inglese, infatti ci sono dei tentativi di versificazione molto rari in Italia, dove non c'è né metrica accentuativa, né metrica neoclassica nel senso greco latino, ma è molto difficile a leggersi un verso difficile a indovinarsi un verso che intende non essere accentuativo e non ricordare come può aver fatto il verso di Pavese, il piede greco latino. L'ho notato in un giovanissimo autore che uscì circa due anni fa pubblicato nella collana bianca di poesia Einaudi, il titolo è 'Gatto randagio' un pessimo titolo, una bellissima poesia. Proprio ho notato l'unico sforzo che ho trovato tra i poeti italiani, un primo libro, qualcuno cercava di dare un italiano più liquido non accentuandolo e non formando piedi inconsciamente, non seguendo il ritmo cosiddetto naturale della lingua italiana che sarebbe quello tatàtatàtatàtàn mentre quello inglese tetètètètété, tempo breve e tempo lungo, o due tempi brevi e un tempo lungo. Si vede dallo scritto, ma bisogna essere un po' esperti per capire che tipo di tentativo sta preparando.

Comincio con cose meno difficili comincio a leggere il saggio e magari interrompetemi quando qualcosa non è chiaro, vorrei proprio perché se continuo a leggere so che nulla è comprensibile. È stato ristampato, uscì nel '64 e fu scritto nel '63. "Una problematica della forma poetica è stata per me sempre connessa a quella più strettamente musicale, e non ho in realtà mai scisso le due discipline, considerando la sillaba non solo come nesso ortografico ma anche come suono, e il periodo non solo un costrutto grammaticale ma anche un sistema. Definire la sillaba come suono è però inesatto: non vi sono 'suoni' nelle lingue: la vocale o la consonante nelle classificazioni dell'acustica musicale si definiscono come rumore"

Mi fermerei qui perché noto che c'è qualcosa di non molto chiaro per tutti. Cosa si intende per un sistema potreste avermi chiesto, quando dicevo "e non ho in realtà mai scisso le due discipline considerando la sillaba non solo come nesso ortografico ma anche come suono e il periodo non solo un costrutto grammaticale, ma anche un sistema"...ora non so se avete capito questo: il periodo considerato come un sistema, non so se è chiaro o in senso immaginativo o in senso razionale, il periodo grammaticale italiano inteso come sistema è a voi chiaro questo? Obiezioni?

Un sistema chiuso, ovviamente non aperto perché abbiamo punti finali, maiuscole.. ridicibile a forme algebriche. Algebriche scusa, è il greco latino. (risata) E poi menziono il suono delle vocali e delle consonanti nell'analisi acustica. E qui ho passato molto tempo studiando, essendo musicista ed etnomusicologa e ho fatto studi di elettronica, di musica elettronica. La classificazione è questa: si parla di vocali e di sillabe come fossero suoni o anche della poesia come di un incanto fonico. In realtà la classificazione esatta di qualsiasi rumore come a e o u i emme enne elle è rumore. Spiegherò più in là perché. Comunque sul piano scientifico le onde date dall'analizzatore non hanno regolarità tale da potersi chiamare qualsiasi suono altro che rumore. Nella lingua in particolare. Infatti dico: "Si definiscono come rumore ..."e ciò è naturale, vista la complessità del nostro apparato fonetico-fisiologico, e il variare da persona a persona persino delle grandezze delle corde vocali e delle cavità orali, in modo che mai sin ora sia stata raggiunta una classificazione fonetica altro che statistica. Comunque nel parlare di vocali generalmente noi intendiamo suoni, o anche colori, visto che ad esse spesso addebitiamo le qualità "timbriche"; e nel parlare di consonanti o di raggruppamenti di consonanti, intendiamo non soltanto il loro aspetto grafico ma anche movimenti muscolari e "forme mentali".

Forme mentali vuol dire che io sto leggendo senza vocalizzare, vedo una forma di lettera o di parola sulla carta, vi sono movimenti mentali al massimo che fanno rumore. Non sempre è ovvio. E vi sono movimenti muscolari nell'occhio, ma l'aspetto grafico... potrei ripetere proprio questo punto. Riguardo ai colori che Rimbaud menzionò la a è blu etc. Da allora nessuno ha risolto molto bene il

problema né scientificamente né simbolicamente, simbolicamente è impossibile, timbricamente uno studio attento da parte di elettronici o di ingegneri o equipe di musicisti elettronici o scrittori, non è stato fatto. Varrebbe la pena fare un'analisi.

Ora che vanno molto di moda le letture orali di poesia ci si è dimenticati il quasi silenzio della lettura che fa render alla poesia molta visualità. Io per esempio, quando leggo un buon poeta mi impegno, nel quasi silenzio privato, a cercare di immaginare le immagini che può proporre. Se non riesco ad immaginarle -le sue metafore -chiudo il libro. È uno sforzo che faccio per entrare nella poesia. Se il poeta è bravo l'immagine si ricostruisce facilmente, mentalmente. Comunque per continuare:"Ma se degli elementi individuabili nella musica e nella pittura spiccano, nel vocalizzare, soltanto i ritmi (durate e tempi) ed i colori(timbri e forme), nello scrivere e nel leggere le cose vanno un poco diversamente: noi contemporaneamente pensiamo".

Infatti ho dato un esempio: leggiamo la poesia e la rileggiamo nello stesso tempo o in un secondo momento, pensiamo al senso e ci portiamo ad immaginare non solo i sentimenti dell'autore ma le immagini che provocano le sue metafore. Questo è pensare. Il pensiero ha questo potere. "In tal caso non solo ha suono (rumore) la parola; anzi a volte non ne ha affatto, e risuona soltanto come idea della mente".

Che la parola possa essere considerata in séstante un'idea non è poi tanto inaudito, pensiamo ai platonici, alla vecchia filosofia greca. Se lei pensa a una parola come 'un cappello'-cappello -o lei vede l'immagine 'cappello' o lei si chiede : è una cosa o un'idea? Noi abbiamo l'idea del cappello, abbiamo la parola come sovrastante l'oggetto, un'idea dell'oggetto che muta poi col tempo enormemente. Il cappello, anche se era chiamato cappello, non so, 40 secoli fa, poteva voler dire l'idea di qualche cappello, qualche funzione forse diversa ma vicina. Ora si pensa che un'idea sia molto più complessa, vada espressa in mille maniere e in costrutti grammaticali molto complessi. Io penso che la parola non è nominativa soltanto, non è cosa soltanto, la definizione, è idea e che l'idea sia multipla e riducibile ad un'immagine della parola. La parola in fondo è un'immagine grafica come per gli egiziani per i quali è molto più vicina all'oggetto, all'idea dell'oggetto. La parola si avvicina alla cosa come idea. Non credo molto al simbolo dell'idea perché il pesce è un animale che fa mille cose, esiste... cosa vuol dire 'cosa'? perfino questo :una cosa. A cosa serve? È ideale non in senso spiritualistico ma semplicemente è cosa che muove e serve, è dunque anche un'idea dell'uomo. Un sasso trovato sulla terra ai tempi primordiali chi l'abbia pensato come idea... chiediamo a qualcun altro. (risata)È evidente che verrà un'ideazione se non della natura dell'universo.

"La vocale e la consonante poi, sono valori non necessariamente fonetici ma anche semplicemente grafici, o compositori dell'idea scritta, o parola. Anche il timbro non si ode quando pensiamo, o leggiamo mentalmente, e le durate (sillabe) sono elastiche e imprecise, a seconda dello scandire del lettore, ed a seconda delle sue individuali dinamiche, ritmicità e velocità di pensiero. Anzi, nel leggere senza vocalizzare, a volte tutti gli elementi sonori scompaiono, e la frase poetica è solo senso logico o associativo, percepito con l'aiuto di una sottile sensibilità grafica e spaziale (spazi e forme sono silenzi e punti referenziali della mente). È così che trovandomi dinnanzi ad una materia sonora o logica o associativa nello scrivere, sin'ora classificata o astrattamente o fantasticamente, ma mai sistematicamente, mi si parla di "piedi" e di frasi, senza dirmi cosa sia una vocale. Non solo: la lingua in cui scrivo di volta in volta è una sola, mentre la mia esperienza sonora logica e associativa è certamente quella di tutti i popoli, e riflettibile in tutte le lingue."

E qui, "mi si parla di 'piedi', di frasi senza dirmi cosa sia una vocale", ho già accennato... è molto di moda tra Rimbaud e Rafael Alberti dare una specie di pittoricità o simbolicità alla vocale ma chi ha lavorato con mezzi elettronici validi o no che siano, e lo sono in parte, sa che il rumore della vocale è analizzabile e, come dicevo prima, ci sarebbe del lavoro da fare anche per l'intensità timbrica da studiarsi e la classificazione delle vocali lingua per lingua ma anche dialetto per dialetto. Sarebbe interessante vedere perché una lingua prende certe disegni sul tabloid elettronico e perché un'altra ne prenda altri. Si può benissimo analizzare il rumore della consonante o del

raggrupparsi di consonanti, un'intera poesia in realtà si può ridurre ad una equazione con mezzi elettronici.

C'è una piccola difficoltà che il generatore di suoni nell'analisi elettronica del rumore o della musica o del suono o del parlato o della poesia, il generatore di suoni pretende dare il suono puro cosiddetto Sinus. In realtà il materiale che viene usato per generare un suono Sinus, che ha questa forma regolare sul tabloid a quadretti di ingegneri elettronici, il suono Sinus detto puro perché scandisce con onde regolari, è una fattezza nostra e forse una nostra speranza in una generazione della perfezione, perché i mezzi che noi usiamo già nel generatore di suoni elettronici in questo caso, i mezzi sono metallici, plastici, il ricevitore uguale, gli amplificatori uguale e i mezzi stessi d'analisi possono distorcere naturalmente sia il suono prodotto elettronicamente, sia il suono analizzato ricevuto da una voce umana o da una musica concreta (batte il palmo della mano sul tavolo) dal picchiare il legno. Io metto in un analizzatore...impongo ad un amplificatore un suono cosiddetto naturale in un ambiente aperto o chiuso o in camera acustica o in camera del tutto assente da ostacoli, come mobili etc, etc., devo fare i miei calcoli. Se io butto in un generatore un suono di voce o di oggetto, l'analisi elettronica che si riproduce in un tabloid elettronico è falsata dagli strumenti che usiamo e credo che noi abbiamo costruito i nostri strumenti per aderire ad una idea del suono Sinus perfetto o puro cosiddetto, e non se ne esce.

Non è mai altro che approssimativa l'analisi di un suono con mezzi elettronici, e i compositori l'hanno capito benissimo infatti è talmente noiosa la musica elettronica da un punto di vista timbrico, è sempre la stessa, una specie di soffio di vento metallico, che alternano la musica concreta a quella elettronica se vogliono dare un pezzo un pochino interessante, perché s'è notato che nel generatore il suono Sinus puro determina una complessità timbrica di molti suoni Sinus uno aggiunto all'altro e che il risultato è pressappoco sempre un po' ventoso elettronico e metallico. Come si spiega? Si spiega che gli strumenti determinano un timbro di base, una distorsione di base, gli strumenti di analisi o di generazione di suoni determinano una monotonia dovuta non tanto.. il massimo dimonotonia possibile da far sospettare che la nostra analisi del suono basandosi sull'ideale del suono puro è del tutto teorica. È tratta dalla matematica, dalla grafica cioè la perfetta geometria nella natura non si trova.

Noi l'abbiamo pensato il suono Sinus e poi cercato e ne abbiamo cercato la prova abbiamo usato gli strumenti che usiamo per dare prova di suono Sinus usando mezzi di analisi che sono quelli che sono... poi un timbro si analizza anche di vocale e di solito è riconoscibile dal modo in cui si intrecciano vari suoni Sinus.. varie ondulazioni regolari che si incrociano... e il punto di partenza, il suono Sinus, detto puro. Ed è per esempio l'armonico di una corda pizzicata: odi un suono e poi un pochino più tardi battere contro il muro o vicino al tuo orecchio odi altri suoni fluttuanti nell'aria, ma un millimillesimo dopo il suono principale. Questo suono è un po' etereo non è certo quello elettronico ed è quello che noi abbiamo chiamato Sinus e quando riproduciamo con generatori il cosiddetto suono Sinus identico a quell'altezza timbrica non è certo l'armonico che abbiamo udito, ha una vaga rassomiglianza metallizzata. Chi ha studiato musica a lungo si forma l'orecchio e nota subito la differenza.

Ho suonato il violino ... il pianoforte... tutti gli strumenti danno i cosiddetti armonici, persino il banjo pizzicato, una chitarra pizzicata se uno ascolta attentamente, se la stanza ha una buona acustica.. per un po' dopo il suono principale, ne posso udire nove o dieci, lentamente uscenti dal suono principale spargersi per la stanza a tempi regolari e solo un mio buon orecchio mi permette di udirne una ventina. Noto che i tempi sono irregolari e l'analisi sul tabloid elettronico è sempre stata fatta ma come dicevo non credo a questo nostro pregiudizio perfezionistico. Perfino i tempi con cui questi armonici sortono dal suono principale... è molto difficile da capire a orecchio nudo ma è molto più interessante questo ascoltare che non questo analizzare.

È un discorso un po' complesso ma parlando di timbro e mezzi elettronici è basilare. Ed è per questo che io in musica non ho mai composto, volendo uscire dal sistema temperato, dal sistema dodecafonico, o post-dodecafonico. Mi hanno interessato due tipi di musica quella concreta e la musica folk quella veramente folk, la musica non determinata dalla scala temperata che è poi



un'invenzione di Leibnitz, è una soluzione geniale a cui si sono dati grandi compositori soprattutto Bach, ha dato tutte le possibili esemplificazioni del sistema temperato che è quello che abbiamo noi oggi al pianoforte. Un sistema pensato a tavolino da un grande matematico e filosofo.

Musica concreta è l'uso di suoni qualsiasi, vocali, oggettuali, gridati, picchiati, strusciati e registrati e si compone, o si componevano. Gelmetti per esempio, faceva ottima musica per il cinema mischiando musica elettronica a musica concreta registrata, registrando ambedue. A me non interessava il comporre... mi interessava approfondire le sottostrutture non temperate di musica del terzo mondo e orientali. Non mi occupai più della composizione ma di teoria... scusi se vado avanti“Ed è con queste preoccupazioni ch'io mi misi ad un certo punto della mia adolescenza a cercare le forme universali”Dovrebbe essere una mia ironia di allora“Per trovare queste cercai da prima il mio (occidentale e razionale) elemento organizzativo minimo nello scrivere. E questo risultava chiaramente essere la “la lettera”sonora o no, timbrica o no”.

Se leggo non odo suono, se è orale la lettura odo i timbri“grafica o formale simbolica e funzionale insieme”La lettera non la sillaba“Questa lettera sonora ma ugualmente rumore, creava nodi fonetici per esempio (chl, str, sta biv)”str non è considerata una sillaba a séstante, str sarebbe rumore quando mettiamo la vocale star, allarga ma è sempre rumore s-t-a-sta b-i v-biv “non necessariamente sillabici, ed erano infatti soltanto forme funzionali o grafiche, e rumore. Per una classificazione non grafica o formale era necessario, nel cercare i fondi della forma poetica, parlare invece della sillaba, intensa non troppo scolasticamente, ma piuttosto come particella ritmica.” In fondo è artificiale il nostro concetto di sillaba o tradizionale ma comunque artificiale, di comodo.

“Salendo su per questa materia ancora insignificante, incorrevo nella parola intera, intesa come definizione e senso, idea, pozzo della comunicazione. Generalmente la parola viene considerata sì come definizione di una realtà data, ma la si vede piuttosto come un “oggetto”da classificare da sottoclassificare, e non come idea. Io invece (e qui farei bene ad avvertire che essendo il mio sperimentare e dedurre assai personali e in parte incomunicabili, ogni conclusione che ne possa aver tratto è da prendersi davvero "cum grano salis"Questa è una mia personale ipocrisia del '63:io son convinta di quel che dico e so dogmaticamente d'aver ragione ma per il grosso pubblico l'ho messa così, il che non ha fatto né caldo né freddo perché non era di moda questa tematica. È stata menzionata da Mengaldo quando uscì l'Antologia nel '78 '79, ne parla un po'... mi mise nella sua antologia di poesia moderna e accennò per la prima volta, un critico, il Mengaldo, a questo mio saggio chiamato ‘Spazi Metrici’, come postfazione al mio primo libro di poesia. “da prendersi 'cum grano salis”” così... se volevano capivano e se no non importava. Avevo proprio altre idee in proposito, e consideravo perfino “il” e “la” e “come” come “idee”, e non meramente congiunzioni e precisazioni di un discorso esprimente una idea.”

Questo l'ho già detto, mi pare. Ora che una congiunzione come e-il-la siano idee, credo che abbiate abbastanza immaginazione voi stessi per capirlo sul piano filosofico. Se io dico 'cavallo' e vi aggiungo l'articolo 'il cavallo', l'idea del cavallo non è più l'idea del 'il cavallo'.Se isolo 'il' ho già per educazione, non un'analisi grammaticale della parola ma un'idea in testa riguardo a questo fonema 'il'; ho un'idea che mi è stata messa in testa da mia madre o dai miei insegnanti, suppongo. Chi scrive deve riconsiderare di nuovo tutto questo, chiedersi: perché mi hanno detto cos'è il pronome? Perché è maschile? Perché fa quel suono? Come lo posso usare? Perché se dico cavallo ho un'immagine e poi se dico il cavallo, due idee, ho diverse immagini o una sola. Gli scrittori non lo fanno a priori, lo fanno dopo aver scritto un buon sette-dieci anni di, cominciano ad avere delle preoccupazioni sul lessico e su come usarlo. È meglio che vada avanti.

“Premettevo che il discorso intero indicasse il pensiero stesso, e cioè che la frase (con tutti i suoi coloriti funzionali) fosse un'idea divenuta un poco più complessa e maneggiabile, e che il periodo fosse l'esposizione logica di una idea non statica come quella materializzatasi nella parola, ma piuttosto dinamica e “in divenire”e spesso anche inconscia.” La parola è così... è mezza sommersa nell'inconscio... Che so, io vedo un cappotto verde, cappotto verde è una fra sé... nell'inconscio chissà quali movimenti, quali associazioni. Nel conscio quello che mi è stato insegnato e che so io, o voglio sapere o vorrei sapere più tardi.



“Volendo allargare la mia classificazione davvero non troppo scientifica, inserivo l’ideogramma cinese tra la frase, e la parola, e traducevo il rullo cinese in delirante corso di pensiero occidentale.”Non prendere la parola ‘delirante’ come vero delirio. La forma rullo suggerisce il lento delirare, srotolarsi dell’idea. Che poi ci sia questa interruzione tra frase e parola tramite l’ideogramma cinese che non è né frase soltanto né parola soltanto, salvo che raramente, era una mia necessità di universalità. Pound ci ha suggerito di leggere le poesie cinesi. Io ho studiato varie lingue da giovane se non tutte al punto di poterle parlare. Ho studiato il tedesco, ho studiato bene l’arabo una lingua facile, l’ebraico difficilissimo, il greco, il latino l’avevo studiato a scuola, e avevo dedotto parecchie questioni sulla forma.

Cercavo di capire fino a che punto i miei occhi restituivano se non un’immagine strettamente fotografica, una sintesi di quello che vedevo e che capivo della realtà semiconscia, poi fotografando, comparavo. Prendevo appunti camminando per Trastevere con quadernetti che poi trascrivevo su carta. Così ho scritto ‘Primi Scritti’ e ‘Diario in tre lingue’. Di notte, di giorno, camminando, stando ferma, proprio per osservare questo mutamento della mia osservazione e dell’incontro delle cose con me o delle persone o degli spazi e del movimento e del tempo. Poi riportavo su macchina da scrivere perché la carta a quadretti può dare risultati quasi come la macchina da scrivere. Potevo trasporre gli spazi che io alla svelta dovevo un pochino carpire dallo spazio circostante. Era negli anni ‘50. Ero a Trastevere dai miei 24 ai miei 40 anni. Mi tenevo questi quadernetti a quadretti in uno scaffale per la classificazione comprato a Trastevere per duemila lire. Avevo tutte le date di questo vagare nello spazio e nel tempo. Ad un certo punto mi sono trovata a darmi della matta io stessa. Io sto perdendo tempo, pensavo, e ho preso tutto e buttato via lasciando otto quadernetti, riportandoli con molta precisione a macchina e venne fuori ‘Diario in tre lingue’ e ‘Primi Scritti’ che pubblicò Guanda nell’80. Quegli otto quaderni poi li ho buttati anche quelli. Una volta riprodotti con la macchina da scrivere.

“Nel discorrere e nel sentire altre presenze mentali o psicologiche assieme a me in uno spazio, il pensare diveniva più teso, più affaticato, quasi complementare a quello dell’interlocutore pur rinnovandosi o distruggendosi all’incontro con esso. Tentai osservare ogni materialità esterna con la più completa minuziosità possibile entro un immediato lasso di tempo e spazio sperimentale.”La virgola dà una interruzione ma è psicologica, il punto e virgola anche, il punto finale etc. etc. però lo spazio tra parola e parola è un’invenzione come sappiamo quando studiamo la storia dei manoscritti antichi. Una volta si scriveva senza assolutamente fare uno spazio tra una parola e l’altra tanto era vicino il sonoro al grafico scritto.

“Lo spazio vuoto tra parola veniva considerato invece come non funzionale, e non era unità, e se per caso esso cadeva sul punto limite del quadro, veniva immediatamente seguito da altra parola, in modo da riempire del tutto lo spazio e chiudere il verso. Il quadro infatti era da ricoprirsì totalmente e la frase era da enunciarsi d’un fiato e senza silenzi e interruzioni; rispecchiando la realtà parlata e pensata, dove nel sonoro noi leghiamo le nostre parole e nel pensare non abbiamo interruzioni; salvo quelle esplicative e logiche della punteggiatura. Pensavo infatti che la dinamica del pensiero e del sonoro si esaurisse generalmente in fin di frase o periodo o pensiero, e che l’emissione vocale e la scrittura seguissero dunque senza interruzioni questo suo nascere e rinascere. Nella lettura ad alta voce ciascuno dei versi era poi da monetizzarsi entro identici limiti di tempo, corrispondenti questi agli eguali limiti di lunghezza e larghezza grafica previamente formulati dalla stesura del primo verso. Anche nel caso che un verso avesse contenuto più parole sillabe lettere e punteggiature che non un altro, il tempo complessivo della lettura di ciascun verso doveva rimanere per quanto possibile identico.

Le lunghezze dei versi erano dunque approssimativamente eguali, e con esse i loro tempi di lettura; esse avevano come unità metrica e spaziale la parola e il nesso ortografico, e come forma contenente lo spazio o tempo grafico, quest’ultimo steso però non in maniera meccanica o del tutto visuale, ma presupposto nello scandire, e agente nello scrivere e nel pensare. Interrompevo il poema quando era esaurita la forza psichica e la significatività che mi spingeva a scrivere; cioè l’idea o l’esperienza o il ricordo o la fantasia che smuovevano il senso e lo spazio. Attribuivo agli spazi

vuoti tra sezione e sezione del poema, il tempo trascorso o lo spazio percorso mentalmente nel trarre conclusioni logiche ed associative da aggiungersi ad una qualsiasi parte del poema. E infatti l'idea era logica; ma lo spazio non era infinito, bensì prestabilito, come se comprimesse l'idea o l'esperienza o il ricordo, trasformando le mie sillabe ed i miei timbri (questi sparsi per il poema, a mo' di rime non ritmiche) in associazioni dense e sottili.

Meglio rileggere perché è un po' complesso. E infatti l'idea era logica, ma lo spazio non era infinito bensì prestabilito.. Il mio spazio o lo spazio contornante, contornante in un rione in un quartiere in una città o in un mondo o in un universo chiuso o no, lascio a voi lo spazio non era infinito bensì prestabilito, come se comprimesse l'idea o il ricordo, trasformando le mie sillabe ed i miei timbri (questi sparsi per il poema, a mo' di rime non ritmiche) in associazioni dense e sottili; il sentimento rivissuto momentaneamente... ed è quello che si fa scrivendo: si rivive quello che si è vissuto... si affermava tramite qualche ritmo fisso. A volte, raramente, il ritmo fisso predominava ed ossessionava, ed in fine volli ritrovare anche la perfetta regolarità ritmica di questo sentimento, e non potendo, chiusi il libro al suo unico tentativo di astratto ordinamento, cioè l'ultima poesia.

‘Variazioni Belliche’ nella sua seconda metà che io l'ho chiuso, usando questo sistema metrico e continuando ad usarlo da allora, l'ho chiuso verso la fine perché finalmente, a furia di scrivere la seconda metà molto faticosamente in un anno, mi ritrovai con poesie che cominciavano avevano una ritmicità regolare e una immaginazione trasparente, un immaginare e un parlare e uno scrivere che aveva luce. Prima tutto era compresso infatti, dal comprimersi poi nasceva questa specie di serenità nella poesia e l'ultima poesia parrebbe neoclassica ma non v'è assolutamente verso neoclassico.

“Nello scrivere a mano invece che a macchina non potevo, come m'accorsi immediatamente, stabilire spazi perfetti e lunghezze di versi almeno in formula eguali perfettamente, aventi l'idea o parola o nesso ortografico come unità funzionali e grafiche, salvo che volendo scrivere sulla carta a quadretti dei quaderni scolastici. Scrivendo a mano normalmente, potevo soltanto tentare di carpire istintivamente lo spazio-tempo prestabilito nella formulazione del primo verso, e forse più tardi artificiosamente, ridurre il tentativo ad una sua forma più approssimativa, riportata in stampa meccanica. Scrivendo a mano poi si pensa con più lentezza; il pensiero deve aspettare la mano e viene interrotto, ed ha più senso il verso libero che rispecchia queste interruzioni, e questo isolarsi della parola e della frase. Ma scrivendo a macchina posso per un poco seguire un pensiero forse più veloce della luce.”

E l'ho notato spesso questo, purtroppo che andando avanti con i significati del poemetto si arrivava ad una intensità, ad una velocità tale di scrittura che si sprigionavano immagini dall'inconscio... solo dal conscio scrivevo a macchina cose cosce e mi toccava fermarmi e dire: cosa ho visto? cosa vuol dire? Questo succede con la scrittura a mano. C'è troppo tempo per riflettere e divagarsi. La velocità non è davvero tutto ma ci dà maggiore penetrazione maggiore nell'inconscio. Può capitare che due versi a me chiari, scritti o con troppa intensità o con molta velocità, cozzino a tale punto mentre scrivo che mi impediscano di continuare anzi mi diano il tempo antistante, mi diano l'immagine del seguito del poema; anche se posso voler andare in una direzione mi insegnano ad andare in un'altra, forse. Io ho studiato psicologia per cui so un pochino che queste immagini, colorate o no, sono importanti. Sono semiconscie o dell'inconscio. Se per caso scoppia fuori un'immagine o non ci do importanza e continuo a pensare ad occhi chiusi come al pianoforte o mi fermo anche ad occhi chiusi e mi chiedo: cosa vuol dire? e continuo a scrivere quel che vuol dire. Questo non è una illogicità rispetto ai due versi che hanno provocato l'immagine durante la scrittura.

Io ho studiato Junge poi molto più tardi i freudiani, e qualcosa avrò pure imparato. Anzi, sono del parere che non si è scrittori se non si è fatta una analisi personale, per levare di mezzo i problemi più urgenti che possono intralciare una visuale del mondo un pochino obbiettiva e utile agli altri. Se no si scrive una poesia ad uso personale. Molti dicono che scrivono per risolvere le loro nevrosi, scusi ma tutti siamo nevrotici dice Freud, a che prò. Vai dall'analista otto mesi e poi scrivi il capolavoro. Almeno cerca di risolvere i problemi più brucianti che ti impediscono di scrivere, che ti impediscono di entrare nell'inconscio, di rompere la barriera tra conscio e inconscio. Almeno risolvi

quelli brutalmente ovvi. Un mare di bella poesia qualche volta e di bei romanzi, escono solo perché vogliamo risolvere i nostri personali problemi o di famiglia, confessandoli. Meglio parlarne con uno psicologo per poter scrivere poi di cose più generali e più utilmente.

Il ritorno al privato ha quel difetto, che non prende in considerazione l'egoismo assoluto. Noi pretendiamo di dare qualcosa ad un pubblico che poi è di uso privato, un'autoanalisi confusa e impasticciata. Meglio un analista da giovane non soltanto per risolvere in parte la propria nevrosi, nessuno la risolve del tutto, ma per non dare in pasto ai leoni i fattacci nostri e farli passare per arte. L'arte supera la problematica del trauma o dovrebbe farlo o almeno in parte.

La sofferenza non è nevrosi. La nevrosi è sofferenza non compresa consciamente. La nevrosi è comportamento inesplicabile a se stessi e agli altri. Non è ancora follia, non è psicosi. Siamo tutti nevrotici e lo dice Freud ed io sono pienamente d'accordo, in questi tempi troppo accelerati. La nevrosi non è soltanto sofferenza privata, la nevrosi è persino felicità privata ma è stortura. Stortura facilmente raddrizzabile e tra l'altro lo psicologo possiede un mestiere che non conosciamo bene noi scrittori e dovremmo almeno non soltanto leggere di psicologia, come fanno tutti oggi, ma forse un giorno fare un lavoro di equipe e chiedere allo psicologo come ottiene questo potere sul paziente, questo distacco dal paziente che è in fondo anche la funzione dello scrittore. In fondo noi siamo i dottori dei nostri lettori. I medici dei nostri lettori. Hanno molto da insegnarci. Loro non vorranno dircelo perché per loro è più importante curare il nevrotico ma un lavoro di equipe... in equipe si può immaginare che lo scrittore, lo psicologo, lo psichiatra, la dattilografa e lo specialista in elettronica si mettano a lavorare insieme e si raccontino qualcosa.

Per esempio io ho conosciuto un freudiano... appena mi ha conosciuto mi ha fatto una domanda, non ho aperto bocca io, appena l'ho visto, l'ho visto una volta ogni dieci giorni, mi ha fatto una sola domanda, non ho potuto rispondere, mi ha provocato un lago nero davanti agli occhi. Una specie di stortura terribile. Lui ha visto lo spavento sulla faccia e non ha mai toccato i temi che erano coinvolti nella domanda che mi rivolgeva, ha evitato. Ha visto lo spavento. Ha capito qual era il problema da evitare, che il trauma era troppo forte e l'ha presa, come si dice, di sbieco. Ha aggirato l'ostacolo. Io mi son ricordata questo potere dello psicologo su di me. Una piccola domanda, casuale. Cerco di rispondere... e ho visto questa immagine che era una specie di lago nero storto. Poi pensandoci molti anni dopo ho capito benissimo cosa era. Ora un potere simile lo scrittore ancora non ce l'ha. Ce l'ha un pochino.

Infatti questo psicologo non mi disse mai... io ci andavo ogni 15 giorni a fare una analisi di appoggio nei miei 34-35 anni, per risolvere dei miei problemi in parte culturali di comportamento coatto, un certo problema che capivo consciamente e non risolvevo nella realtà, non sono certo andata per più di un anno. E lo pagavo dando lezioni di inglese Seppi da altri anni dopo che era stato un poeta da giovane, un poeta futurista. Non me l'ha mai detto. Ha evitato di dirlo sempre. Mi scusi se continuo con il saggio. È quasi finito, poi se posso passo a voi, se avete domande e se abbiamo il tempo di qualche esemplificazione di questa metrica, leggerò un due o cinque poesie.

Ma scrivendo a macchina posso per un poco seguire un pensiero forse più veloce della luce. Scrivendo a mano forse dovrei scrivere prosa, per non tornare a forme libere: la prosa è infatti la più reale delle forme, e non pretende definire le forme. Ma ritentare l'equilibrio del sonetto trecentesco è anch'esso un ideale reale. La realtà è così pesante che la mano si stanca, e nessuna forma la può contenere. La memoria corre allora alle più fantastiche imprese (spazi versi rime tempi).

Scritto nel 1962. Una prosa divulgativa ma una tesi molto incomprensibile in quei tempi specialmente. Non so se vi ho stancati, mi son stancata io. Se qualcuno vuol chiedere qualcosa... Il concetto di spazio e tempo nella fisica moderna era molto cambiato, avevo dei problemi con i concetti spazio e tempo. Addirittura per parlare con termini meno eleganti mi immaginavo questa nuova classicità non neoclassica, almeno nel sonetto trecentesco quello che ho letto di più in italiano... il cinquecento inglese... mi prefiguravo una problematica che poi era cubica, un verso che aveva una profondità e un peso energetico, una poesia che non per tradizione fosse un cubo nella sua energia, il timbro inteso come energia, il volume anche, nello spazio non tridimensionale, uno studio un pochino particolare, io ho studiato musica e anche molta filosofia e psicologia e fisica

moderna ma non specializzandomi ovviamente, studiando privatamente, partendo da studi di musica a me è capitato di diventar scrittore, è successo. Lei mi chiede di un termine che non ho usato il 'piano'.

(La scrittura automatica).Quella non è una liberazione, l'ho provata anche io, è pericolosa anche. Per anni mi sono occupata di surrealismo. Come è pericolosa l'analisi del profondo, l'hanno ammesso anche gli psicologi. La struttura meccanica non sfoga. Puoi chiudere gli occhi, continuare, ma non è interpretabile, interpreta il preconcio. La parola esiste in parte conscia in parte no. La parola non è nell'inconscio, l'immagine lo è, il sogno lo è, il trauma lo è. Io non sto parlando dell'ispirazione ... allora dovrei leggere le poesie, e di solito faccio solo quello e non spiego la mia metrica, non faccio un corso di metrica. Posso dare qualche esemplificazione più tardi, se non siete troppo stanchi. Comunque è interessante... è la materia sempre a dare questo sprigionamento dallo spazio dell'esperienza, l'incontro dello spazio tempo con l'esperienza personale che per caso si esplica nel disegno..Parlavo del rifiuto del neoclassico e del verso libero.

C'è sempre un contenuto predominante, l'esperienza e l'ispirazione... però le dirò che entro questo spazio-tempo, se vuole cubo, deformato o formato, o una forma più larga immaginaria... io imparai perfino che il verso libero ne derivava e imparai anche in diversi periodi che la ritmicità era tutta inclusa in questo spazio tempo... non era cubico, lo era approssimativamente come lo è il sonetto classico. Ultimamente per esempio, per qualche ragione o un'altra leggo i miei versi a volte inconsciamente, sempre con piedi, con il ritmo dei piedi ... nostalgia del greco-latino oppure domino me stessa, impongo un altro tipo di ritmo cioè mi dà una completa libertà ritmica di interpretazione tecnica, sul piano contenutistico l'interpretazione è sempre in parte emotiva, rivissuta...

Posso far vedere, sul piano grafico... purtroppo gli editori usano il carattere dell'ottocento che imita la scrittura a mano. Il carattere tipografico cosiddetto differenziato: la elle prende meno spazio della enne che ne prende parecchio di più, la o prende un certo spazio la i molto meno ma la macchina da scrivere dà i caratteri non differenziati. Ora con l'offset dei giornali e anche con i mezzi elettronici... certe riviste come Marca per esempio di Ascoli Piceno usano carta riciclata e macchina elettrica che porta tutti i possibili caratteri... qui da noi il carattere piccolo nella macchina da scrivere elettrica, e si possono più chiaramente capire le intenzioni formali soltanto del poeta. Comunque non v'è una enorme deformazione dall'uso del carattere tradizionale che è delle grosse collane di Garzanti Mondadori etc etc.

I medio e piccoli editori e le riviste si possono permettere esperimenti più interessanti. Io credo che si tornerà al carattere non differenziato. Non è affatto vero come dicono che rimpicciolendo il carattere l'occhio faccia fatica, come dicono gli editori di oggi, a leggere. Noi siamo abituati allo scrivere a macchina. Ho fatto una prova varie volte, non vedo la necessità salvo quella dell'eleganza,l'abitudine della scrittura ottocentesca, certo fare un disegno aereo la i la elle... ma insomma se devo comparare un poemetto che ha una forma cubica continuativa di pagine in pagina dove è usato il carattere differenziato allo stesso poemetto stampato con carattere non differenziato si può leggere la deformazione, senz'altro. Ma intuitivamente il lettore capisce che c'è un ordine sottostante. Prima di tutto vorrei farvi vedere per esempio qui c'è una parte di un poemetto pubblicato nell'81 'Impromptu'. Credo che si capisca anche se uso spazi larghi tra sezioni, tra stanze brevi e lunghe, stanze in senso classico, questo è un poemetto in tredici parti. Si può capire meglio qui c'è una leggera deformazione dovuta al carattere differenziato, questa è l'ultima poesia di 'Variazione Belliche' di cui parlo nel saggio. E infatti vedevo un piazzamento in mezzo alla pagina che dà questo senso del cubico e della profondità.

Questo è tipico del verso libero, anche questo... abbiamo dovuto cambiare carattere con interurbane agitissime alla terza bozza(risata) perché questi insistevano: la collana aveva quel carattere molto bello gotico... da dieci anni non m'ero accorta, avevo avvisato: attenzione a non troppi rientri perché uso il verso largo del verso libero nella prima parte del primo libro. Le terze bozze arrivavano a casa mia tali e quali e per fortuna si è fatto in tempo hanno dovuto con i mezzi elettronici che usano oggi, hanno dovuto rifare tutto, lo fanno in tre giorni, con carattere più piccolo

per evitare i rientri. Questo non è verso libero, lo puoi intuire solo graficamente il lettore, non ha bisogno d'altro sotto sotto. No, non c'è un ritorno al verso libero anzi c'è un avvicinarsi a questo bisogno di ordine.

Se non siete stanchi leggerò qualcosa dal terzo libro, avevo in mente una triade quando arrivai a comporre il terzo libro, a quarant'anni, la crisi che ai 40 anni ha la donna e infatti il libro si chiama 'Documento', ci misi sette anni a scriverlo ma il titolo, una volta soltanto, lo formulai prima di aver scritto il libro, leggerei qualche poesia... Da 'Documento'... ed erano 200 pagine in più. Poi ho cominciato a scrivere libri un po' più leggeri comunque voleva essere una sintesi del lavoro fatto dai 18 anni ai 45. Forse troppo intensa, ho notato che i poeti di vent'anni meno di me hanno gli stessi problemi che avevo io in gioventù, non so quanto intuiscono, è come se avessero paura di diventar scienziati, e alcuni hanno cultura tecnica, strano.. le categorie si scindono oggi ...

*Amelia Rosselli*

(Testo tratto da: <http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/E-book.htm>)





## ENDECASILLABI IN QUATTRO QUARTI. FRA DANTE E IL ROCK

Una canzone è più primitiva di una poesia, perché in genere è in rima e ha una metrica precisa. Una poesia, invece, può andare dove vuole.

Jim Morrison

Per tutto il Novecento il versoliberismo e la metrica liberata hanno sicuramente costituito il paradigma dominante della versificazione, anche se fin dagli esordi di questo movimento la presenza della metrica tradizionale è stata comunque forte: accanto ai poeti che continuavano a scrivere nelle forme tradizionali, notissimo e studiatissimo è per esempio l'endecasillabo nascosto in Ungaretti. La fine del secolo scorso e l'inizio di quello nuovo hanno visto al contrario un recupero delle forme cosiddette regolari, o «chiuse», quali erano state trasmesse dalla tradizione. Studiata già da vari anni, questo recupero è stato variamente classificato come tipico del postmodernismo oppure di quelle tendenze «iperletterarie» che avrebbero fatto della poesia una prassi combinatorio a freddo. A ciò di solito certa critica contrappone i poeti «ispirati», i quali viceversa, in preda a un orfismo *hot* potrebbero bellamente ignorare qualsiasi vincolo formale per scrivere presa diretta con la propria onda emotiva e attingere così a verità esistenziali: un'idea, direi, «ontologica» della poesia che però nulla ha a che vedere con la concretezza del fare letterario. Detto che questa linea viscerale del poeta *bon sauvage* mi convince pochissimo (anche perché sono proprio questi «poeti veri» i primi ad abbandonarsi a un profluvio di retorica e citazioni), credo sia il caso di guardare con maggiore attenzione a quanti hanno optato per la ripresa delle forme chiuse e fare qualche distinzione.

Prima di tutto va puntualizzato che questo recupero si sostanzia essenzialmente nel ritorno dell'endecasillabo, verso principe della tradizione italiana: ritorno per molti versi prevedibile, se è vera quella sua naturalità rispetto all'italiano medio che voci molto autorevoli hanno già sufficientemente illustrato (il suo schema prosodico, giambico o dattilico, risultando adatto alla grande frequenza di parole piane bi- o trisillabe). Quindi evidenzerei come le principali linee faultrici di tale riuso siano sostanzialmente tre, sebbene, come cercherò poi di spiegare, non manchino sviluppi e articolazioni ulteriori, nonché molte declinazioni squisitamente individuali. Per ora tuttavia fermerei l'attenzione su: 1. una linea «neometrica», di cui capofila può essere considerata Patrizia Valduga, che sembra essere contraddistinta da intenti dichiaratamente restaurativi, orientata ossia all'autocompiacimento formale dell'atto poetico in una sorta di performance autoerotica. Da questa distinguerei 2. la linea di Giovanna Bemporad, che deriverebbe da una «*religio* della regola metrica», quindi condividerebbe con la precedente la concezione sacrale della forma, mettendola però non al servizio di un'autocelebrazione dannunziana dell'*artifex*, quanto di un'elaborazione e trasmissione dell'esperienza formalmente controllata. L'ultima linea che identificherei è quella di 3. quei poeti che nel riprendere il metro chiuso introducono un elemento di esplicita novità, attraverso magari la faglia di una sottile ironia oppure in maniera più macroscopica. In prima battuta si può pensare certamente agli esperimenti del Gruppo '93, soprattutto del versante genovese di Caserza e Berisso, dove all'orientamento antiquario (quando non propriamente filologico) la contaminazione aggiunge intenti satirici e soprattutto parodici, in senso proprio.

A questa esperienza si ricollega però anche quella di Gabriele Frasca, a propria volta studioso di metrica e autore nei suoi versi di quello che pare a me uno dei più riusciti esempi di reinvenzione dell'endecasillabo: di un suo recupero che cioè non sia meramente restaurativo ma al contrario fortemente innovativo. Laddove i risultati neometrici *hard core* finiscono per dare una certa impressione di sciatteria (magari il rigore metrico c'è, ma va spesso pesantemente a scapito dell'espressione, dando luogo insomma a una poesia di stereotipi), molto più convincente mi sembra, in Frasca e nella linea della «reinvenzione», la contaminazione della conoscenza delle forme storiche (che in questo modo non divengono mai freno inventivo) con un universo di ascolti

completamente diverso rispetto all'orientamento chiuso delle altre linee: ascolti soprattutto orientati alla ricerca di un «nuovo formare» e di una nuova prosodia che regoli tale formare, attraverso risorse diverse da quelle tramandate, come molto giustamente suggeriva Giuliano Mesa nel mettere in guardia contro il conservatorismo che si annida sempre, in Italia, in ogni confronto con la tradizione (la quale, invece, per essere mantenuta viva dovrebbe piuttosto essere reinterpretata, come del resto è sempre accaduto in passato). In Frasca, per esempio, le forme dell'endecasillabo sono declinate attraverso un andamento franto dalle pause (grammaticali e prosodiche) che risente del modernismo caustico di Beckett, ma al tempo stesso anche di un'articolazione visiva: lo script cinematografico o piuttosto la cadenza di una sceneggiatura di fumetto, fra didascalia e *balloon* (lo scrissi nel 1995 a proposito di *Lime*, e l'autore ha confermato questa propensione con lavori recenti come dove il richiamo allo *Spirit* di Will Eisner è esplicitato nella forma dell'omaggio diretto). E al tempo stesso entra in gioco nella sua scrittura soprattutto una dimensione aurale, dove a contare sono i riverberi con la musica: dal jazz fino al pop-rock, quello più colto ed educato, almeno, non privo d'inclinazioni artistiche. Lo attesta in forma direi evidente la collaborazione diretta con Steven Brown dei Tuxedomoon, giunta a un certo punto della sua carriera poetica; ma la presenza di questa attenzione è verificabile fin dalle primissime prove (penso soprattutto a *Riscritture da King Crimson*, con Durante, Frixione e Ottonieri, uscito sotto la sigla di Kryptopterus *Bicirrhys*, del 1982). E d'altronde Frasca è anche autore di alcuni convincenti saggi sull'importanza della sfera neorale/aurale nel «reticolo mediale» che avvolge oggi il letterario.

A questa dinamica dell'ascolto (la cui importanza nello sviluppo di ritmiche nuove è stata sottolineata anche dallo stesso Mesa, a propria volta ascoltatore attento di tracce ritmiche provenienti dalla musica) e dell'attenzione intermediale rimanda del resto non solo l'opera di Frasca, ma di altri autori dello stesso Gruppo '93. Ma oltre agli schieramenti di gruppo e al movimentismo novecentesco occorre aggiungere una fitta schiera di autori più giovani che non si riconducono a questa dimensione, in *primis* Antonello Satta Centanin/Aldo Nove, che non ha mai fatto mistero di ispirarsi ai territori del pop, fino a proporre addirittura, con Scarpa e Montanari, una raccolta di poesia (*Nelle galassie oggi come oggi*) sottotitolata esplicitamente *Covers* e chiaramente costruita sulla riscrittura (termine che implica anche il concetto di *parodia*, inevitabilmente) di note canzoni rock e sulla ripresa di risorse metrico-formali «chiuse», del quale Voce (già a sua volta autore di un *Rap di fine secolo* con *Farfalle da combattimento*) ebbe a scrivere: «la poesia infettandosi di musica riscopre il gusto, la necessità, il senso di essere 'forma' e così fa esplodere nuovi temi e contenuti spiazzanti, si esprime a proposito del mondo, interroga la realtà». Quello per me che conta ora, appunto, non è tanto l'apertura verso un determinato universo tematico o la destinazione d'uso (il proporsi in una dimensione *live* che accompagnò la genesi di quel libro e la sua successiva promozione), quanto l'ascolto di particolari ritmi e prosodie che a tale orientamento si accompagna, quale è evidente anche nell'uso di risorse semantiche del parlato, che vanno dal lessico prosastico a un certo tipo di cadenza. Ed è proprio un simile atteggiamento di apertura quello che può giovare maggiormente della grande varietà di strutturazioni metriche del verso principe della tradizione italiana (da 12 a 276 secondo alcuni studiosi), e quindi anche di ritrovarlo – perché no? – attraverso al 4/4 del rock.

È blasfemia mescolare la sacrosanta, coronatissima metrica con un argomento triviale come il rock e le canzonette? In realtà, che la poesia nasca insieme alla musica è cosa tanto ovvia e nota che non parrebbe nemmeno necessario fare citazioni al proposito. Diverso invece il discorso di quale musica abbiano effettivamente nelle orecchie i poeti oggi: ci sono certo ritmi antichi e ancestrali, che rimandano a un'antropologia profonda del verso, articolata sul respiro, sul passo e sul battito cardiaco; ci sono quelli propri della musica verbale di ogni lingua (appunto, come si diceva, la cadenza dattilico-trocaica dell'italiano) e dei suoi andamenti frastici. Ma poi c'è anche una diversa musica, più prosaica, di tutti i giorni: la sfera degli ascolti che spazia dalle cadenze della lingua d'uso, nelle sue varie declinazioni, a quella dello slogan, per includere infine l'orizzonte della presenza musicale pop, il cui consumo abitudinario è fenomeno tipico della contemporaneità, a partire dagli anni Sessanta, e che in particolare tra quel decennio e i tre successivi ha conosciuto

una serie di profonde interrelazioni con altri ambiti della cultura, violando prima ancora che si parlasse di postmodernismo la separatezza fra «alto» e «basso».

Che i poeti abbiano nelle loro orecchie non soltanto la musica (ansiosa) dei versi dei loro predecessori lo racconta anche un finissimo studio di Gilberto Lonardi sul Montale baritono mancato, nei cui versi restano perciò i ritmi delle arie dell'opera, che alla sua epoca era del resto un genere abbastanza popolare: e d'altronde la stessa metrica manzoniana s'ispirava similmente al melodramma, benché in tutt'altra chiave e con tutt'altre premesse (tanto che Ungaretti, malignamente, ebbe a commentare che l'autore degli *Inni sacri* si credeva di resuscitare Cristo a ritmo di polka...). Lo stesso tipo di relazione pare tuttavia valere, sempre secondo Lonardi, anche per Ungaretti stesso, le cui «spezzature» sarebbero da attribuire, oltre che all'esempio dei primi haiku tradotti in Europa a partire dalla guerra russo-giapponese, agli andamenti melodici come anche alle soluzioni grafiche adottate nei libretti d'opera. La poesia dei due maggiori, ritenuta «lirica» per eccellenza da molte delle frettolose dicotomie novecentesche, costituirebbe quindi uno degli esempi più eclatanti di una poetica dell'abbassamento che ricorre all'ibridazione con altri generi considerati più impuri, fino addirittura alla canzonetta.

Il principale risultato di questo orientamento, però, prima che estetico-ideologico, dovrebbe essere, come si diceva, quello molto pratico di rendere il verso uno strumento più duttile, capace di adattarsi ai ritmi che stanno nell'orecchio dei contemporanei. In questo senso va letto anche l'invito lanciato da Roberto Roversi alla metà degli anni Sessanta affinché la poesia accettasse di «sedere al tavolo» con gli altri linguaggi, smettendo di cantare per imparare ad *ascoltare*: Roversi stesso non esitò a dare in prima persona l'esempio scrivendo all'inizio del decennio successivo i testi per un paio di album di Lucio Dalla. E se ben studiati (soprattutto da Giuseppe Antonelli) sono i riverberi della poesia sulla canzone, non solo d'autore, va aggiunto che da questa esperienza Roversi trasse strumenti che ritornano poi nella produzione poetica successiva, soprattutto nelle poesie che con maggiore urgenza tentano di fare i conti con la vita civile: come il *Libro Paradiso*, dedicato ai turbolenti fatti del 1977. Di lì a una dozzina di anni sarebbe poi giunto uno scrittore come Tondelli, particolarmente sensibile a certi aspetti dello «spirito dei tempi» e preoccupato di come «essere contemporaneo», a dichiarare senza mezzi termini in *Un weekend postmoderno* l'importanza che riveste alla fine del Novecento il rapporto fra «poesia e canzoni». Si trattava, a suo dire, di «un aspetto non sufficientemente preso in considerazione dai critici ufficiali e dai letterati di professione: la consapevolezza, insomma, che il contesto rock ha prodotto i più grandi poeti degli ultimi decenni».

Questo dato, benché da certuni ancora discusso o almeno parzialmente emendato, sembra oggi abbastanza assodato, anche se il particolare spostamento di competenze pare agli occhi di molti un grave problema della poesia contemporanea, e un segno del suo declino: la dimostrazione di un cedere il passo da un lato alla prosa e dall'altro alla canzone, perdendo forse il proprio specifico. Nel suo saggio *Sulla poesia moderna* Guido Mazzoni ha esaminato con più sobrietà e molta intelligenza i rapporti che la canzone intrattiene con la poesia, descrivendo come quello che lui chiama (sulla scorta di Benjamin) l'«elemento musicale» di quest'ultima sia in effetti trapassato nel *pop* e nel *rock*; non manca tuttavia di esprimere a propria volta un certo disorientamento, una sfiducia nel ruolo della poesia, privata come si trova a essere di un mandato sociale, rispetto alle folle che *pop* e *rock* attirano (o si dovrebbe ormai dire «hanno attirato»? ). Eppure, qualche riga più avanti, è lo stesso Mazzoni a indicare una possibile via d'uscita da questa *impasse*, allorché nota come in realtà in questa dinamica non vi sia solo il segno d'un declino, ma persista comunque in essa un elemento di continuità rispetto al grande cambiamento che ha coinvolto la cultura umanistica dal Settecento in avanti rivoluzionandola: tale elemento di continuità sarebbe dato proprio dal formarsi di un contesto *avantpop* capace di unire alla cultura tradizionale il portato della nuova cultura umanistica di massa, assecondando così i processi di lungo corso della modernità in cui «il gusto *midcult* si impadronisce progressivamente del canone e della memoria». Personalmente, scrivendo del Mazzoni poeta quasi una ventina di anni fa, avevo trovato proprio in lui un solido propositore di un serrato confronto tra l'istituzione letteraria storicizzata e il *corpus*

delle pratiche discorsive contemporanee.

A mio modo di vedere, insomma, il flusso di scambio è biunivoco. Certo, lo specifico della poesia resta, ed è differente da quello degli altri generi e linguaggi con cui può entrare in dialogo: sarebbe perciò ridicolo immaginarsi di mutuare dal rock mandati sociali, destinazioni d'uso e ruoli che oggi, realisticamente, la poesia non ha e non può avere (e forse non può avere neanche più il rock stesso). Ma diverso è il discorso formale: e dal mio punto di vista nella memoria collettiva il sedimento sonoro di certe timbriche e ritmiche resta importantissimo. Se concordiamo infatti con Tondelli che il rock abbia prodotto alcuni dei più grandi poeti fra gli anni Sessanta e Ottanta, altrettanto vero dev'essere che gli scrittori cresciuti in quegli anni abbiano inevitabilmente incluso nel proprio orizzonte di ascolti, accanto alle letture della poesia propriamente detta, anche questa «lirica intermediale»: con tutto ciò che ne consegue sotto il profilo stilistico, linguistico e quindi anche metrico. Cosa ne guadagna la poesia? Lo chiarisce molto bene in un bellissimo saggio, riecheggiando in un certo senso le parole di Voce, Paolo Giovannetti, allorché parla di una teatralizzazione della lingua poetica che ne sottolinea la «duplicità», quindi il suo grande problema statutario nell'oggi, ma anche la sua principale risorsa: quello stare sui margini o fra i margini delle frizioni mediali. Dunque, si potrebbe concludere, in una posizione che sostanzialmente assicura uno spazio di libertà: dove si può compiere l'invenzione o reinvenzione di una forma, non semplicemente «nuova» per amore di novità, ma per essere adeguata alle orecchie dei contemporanei, per sviluppare certe potenzialità.

Spostando ora lo sguardo al concreto delle pratiche di scrittura più recenti, quello che si può notare è che il verso tradizionale si modifica, esalta più certi aspetti a scapito di altri, e si plasma anche per avvicinarsi ai versi di altre lingue capaci d'incidere maggiormente nella modernità, di avere maggior presa su essa. È (di nuovo) un fenomeno di lungo corso novecentesco, per esempio, l'influenza che il *blank verse* britannico e soprattutto lo *sprung rythm* hanno esercitato anche sulla poesia italiana, principalmente nella direzione di un orientamento alla «naturalità prosodica»: non per nulla lo stesso Hopkins, che dello *sprung rhythm* si diceva appunto solo umile teorico e non già l'inventore, vedeva in quel verso il ritmo del «parlato» tipico della sua lingua, quale riaffiorava già nei primi poemi inglesi e nelle *nursery rhymes*. Più che gli esperimenti primonovecenteschi di Bacchelli, Rebora e altri (che comunque hanno lavorato sotto traccia in molta poesia sperimentale, passando attraverso autori come Delfini, Villa, Pagliarani fino a De Signoribus e Giampiero Neri e giungendo così sino a oggi), a contare per gli autori contemporanei può essere stata soprattutto la lezione proveniente dalle traduzioni di Roberto Sanesi e di altri attorno agli anni Sessanta e Settanta, i cui adattamenti dei versi anglosassoni sono stati vera palestra di stile per molti dei poeti venuti dopo.

Eppure anche dentro queste tendenze l'endecasillabo *reste*, per parodiare il Marinetti commentatore di D'Annunzio: come rileva acutamente Giovannetti, a proposito di versi indecisi tra suonare all'occhio o all'orecchio, è il caso dei falsi endecasillabi in Mazzoni e Gezzi, oppure del «fantasma del verso», che va a snidare in Ceriani, Pusterla e Viviani. E sempre a proposito di Mazzoni aggiungerei quanto notavo in quel vecchio scritto di metà anni Novanta: ossia come nelle prime sue prove l'endecasillabo (nella veste di verso narrativo) continui a restare dominante, magari variato dal *décalage* o dall'epentesi sillabica, in quelle che allora definii «narrazioni frattali» non perché frante e spezzate, ma al contrario per la costruzione ricorsiva ed i movimenti di contiguità metonimiche tra singolare e plurale. In particolare i versi eccedenti (dodecasillabici) in Mazzoni sembrano svilupparsi proprio su queste cadenze di quattro accenti forti, ad andamento prevalentemente dattilico, che possono ricordare il «rocking rhythm», in realtà basato sull'anfibraco (---), che però posto in successione da luogo a una sequenza -||+---+---+--- in cui la prima atona può essere isolata come protetica: è una struttura questa, articolata su 4 o 5 piedi, che ha un'origine appunto primonovecentesca, nei *poèmes en prose*, ma che si ripropone come verso narrativo anche oggi (contiene molte parole e il suo sviluppo dattilico conserva echi epici o della metrica «barbara»).

Lo stesso l'endecasillabo dattilico ben si presta a contenere i 4 accenti: per esempio in



Pasolini, dove si dilata lo spazio narrativo del *poem*, si ha la netta prevalenza dell'endecasillabo a quattro accenti, accanto a misure più lunghe come l'alessandrino. Ma già in Quasimodo sono stati notati andamenti affini, dove a endecasillabi in cui risuonano 4 accenti forti si affiancano versi più lunghi, dodecasillabi, sempre regolati dal battito a quattro. E questo approdo alle quattro battute è evidente ancor più nei poeti che usano una metrica libera: nei loro versi è infatti frequente la cadenza a tre accenti, caratteristica traccia dell'ascolto della metrica tradizionale, ma quando il verso si allunga (e la misura diventa in questo caso prevalentemente quella dell'endecasillabo), gli accenti passano a quattro. Un verso di quattro accenti in si trovava del resto già in Pavese e perfino in Montale, spesso costruito come endecasillabo ipermetro. Lo nota Fortini in un importantissimo scritto del 1958 in cui, leggendo i suoi contemporanei, afferma già che la «nuova metrica» quale si va formando all'uscita dal versoliberismo si basa proprio su un isocronismo di accenti destinato a generare nuove norme: persino negli stessi versi tradizionali, a ben guardare, la forma metrica cede a quella ritmica. Ed è poi la stessa «metrica all'occhio», quella che conta nella «lettura mentale» o «fra sé e sé», a generare una nuova regola prosodica, una dinamica del verso, in cui rientra anche l'attesa dei quattro accenti (nel caso specifico l'esempio dato è quello degli endecasillabi pasoliniani che generano la propria norma di lettura): «la promozione di un accento tonico ad accento ritmico si ha, esattamente come nella metrica tradizionale, quando si sia creata una conveniente attesa».

Un esempio, sempre secondo Fortini, verrebbe da quella lettura ritmica generata dalle convenzioni tipografiche (cita l'esempio della tipografia pubblicitaria: e viene da pensare alla ritmica di Broggi e al suo *Coffee table book*, che con le poesie costruite sulla base della titolistica di periodici sembra richiamare direttamente la teoria fortiniana). Una concezione affine sarebbe stata esplicitata di lì a qualche lustro nella peculiare teoria metrica di Amelia Rosselli, che si appoggia alle dimensioni spaziali della scrittura del verso, intese ovviamente non come spazio astratto percepito «in maniera del tutto meccanica o visuale», ma spazio strutturato dalla scansione logica dello scrivere e del parlare. La stessa partecipazione a una sfera di ascolti (piuttosto ampia, nel caso della Rosselli, che sovrappone tre lingue diverse) si compie ormai, lo ha notato parecchi anni fa Blanchot, come partecipazione a uno spazio di voci: non ha i contorni dell'oralità tradizionale, affidata al tempo, poiché l'ascolto si organizza su una scansione spaziale visiva che definisce uno *spazio sonoro* secondo un mutamento nel rapporto fra spazio e discorso che la stampa ha introdotto e che i mezzi di riproduzione moderni, fino all'elettronica (che permette di ripercorre un *file* audio avanti e indietro o di segmentarlo come una sequenza testuale), hanno in realtà intensificato. Detto ciò, però, ancora più forte sarà questa «attesa» metrica, o di un ritmo, laddove esso s'imponga non solo, per tornare a Fortini, come «legislazione *momentanea*» (instaurata dalla scansione di ciò che si ha sotto gli occhi in quel momento), ma sia rafforzato da una struttura ricorrente nel sottofondo aurale, dal fraseggio timbrico fra i più presenti nella sfera dei nostri ascolti, nel contesto della cosiddetta *neo-oralità*: e nelle nostre orecchie di contemporanei c'è proprio l'attesa dei quattro quarti della canzone.

È palese, questa attesa, nelle poesie di Adriano Padua, per esempio, che accanto a composizioni in endecasillabi misti (sia con tre sia con quattro accenti forti: ma nel primo caso a volte c'è il complemento di un versicolo breve, bisillabo, a precedere) propone testi organizzati su versi lunghi, pentametri ed esametri dattilici scanditi però in modo da richiamare esplicitamente la cadenza musicale del *rap* (sviluppando in maniera convincente un percorso già intrapreso da Lello Voce). E direi che la si possa ritrovare anche in composizioni in cui riaffiora l'endecasillabo: una traccia eclatante di questo riaffiorare, e a partire da un attesa di quattro accenti, mi pare possa essere il testo di Stefano Dal Bianco, *Vento in città*, che Giovannetti cita proprio quale esempio dell'uso contrastivo (un canto che si dà solo attraverso il contro-canto, direbbe Mesa) che la poesia può fare, nel suo sviluppo discorsivo, delle strutture musicali (su una scala più ridotta, interna al verso, mi viene da pensare per esempio alle pause e spezzature di Fabrizio Lombardo, nel quale l'allusione alla sfera degli ascolti rock è altrettanto esplicita che in Nove). Ma se ne possono fare molti altri, di esempi: da una parte le costruzioni miste della *Divisione della gioia* di Italo Testa (altro titolo che

rimanda esplicitamente al rock) e delle favole morali di Francesca Matteoni, nelle cui scritture si mescolano versi differenti e a marcare la differenza fra i più brevi e gli endecasillabi (spesso pavesianamente ipermetri), è proprio il passaggio degli accenti da tre a quattro; dall'altra l'endecasillabo variato o dissimulato, in un anisosillabismo ora lieve ora marcato, di Azzurra D'Agostino (nella quale esso sembra inseguire a tratti un andamento melodico, più che discorsivo, sulla misura dell'ascolto). Si può poi aggiungere Umberto Fiori, già autore dei testi degli Stormy Six, che presenta a propria volta strutture miste, nelle quali sembra valere la stessa regola dei casi appena illustrati, ma che evidenzia in maniera chiarissima nelle poesie tutte endecasillabiche la predominanza dei quattro accenti. Predominanza che si ritrova in Marco Simonelli dove l'endecasillabo spesso è alternato (o sostituito in toto) da un doppio senario dal ritmo quaternario, del quale l'endecasillabo assorbe la cadenza presentandosi con accenti di 2<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup>. Analogamente la tecnica combinatoria di Viola Amarelli, che in *Fuorigioco* mescola e assembla ritmi, alternando versi composti (doppi settenari, senar io più ottonario ecc.), a endecasillabi e a versi corti, sembra fondarsi su questa cadenza che s'impenna proprio sull'endecasillabo a quattro accenti, in assoluto il più frequente nella sua raccolta, come ha rilevato Gianmario Lucini. E similmente nell'*epos* melodico di Scaramuccia sono proprio i quattro accenti a costituire la misura che assicura la tenuta della gamma molto ampia di varianti dell'endecasillabo che costituisce la totalità dei versi.

Daniele Barbieri nel suo blog (che chiamandosi «Guardare e leggere» rimanda di nuovo a un ascolto anche visivo) ha molto appropriatamente parlato, a proposito della poesia di Ivan Fedeli, di un uso antipetrarchista dell'endecasillabo: un uso si potrebbe dire espressionista, visto che opera attraverso l'ossessività delle immagini e della loro elaborazione metrica, modulata attraverso la cadenza ossessiva dell'ottonario (sì, quello del signor Bonaventura). Ma come si fa a metterla nell'endecasillabo? Forse partendo proprio dall'andamento trocaico del parisillabo che si giova senza ritegno degli accenti secondari per funzionare (qui comincia l'avventura): e quindi portando gli accenti più sonori dell'endecasillabo a quattro, facendo diventare il primo dei secondari, in prima o seconda posizione) uno degli accenti d'impulsione alla maniera di quelli dello *sprung rhythm*. Anche il già ricordato verso di Frasca, fortemente ictato dalle cesure metriche o pause grammaticali che lo dividono in emistichi paralleli, dagli *enjambements* e dalle sincopi, è esemplare nel produrre tale fenomeno. Si prenda a esempio in *Lime* qualche verso dalle autotraduzioni della sezione *merrie melodies*: «giunto al frigo l'apri, | non c'era mòlto / sòlo l'austerità | dèlle lamière / d'alluminio, riempi | d'acqua un bicchiere, / restò a guardàrlo ed | insipido il vòlto / galleggiò un pò', | poi si mise in ascolto...».

Ed è proprio un esito come quello descritto da Barbieri e che ritrovo in Frasca, fortemente ritmato, a sembrarmi particolarmente interessante. Nella mia personale esperienza, l'endecasillabo mi pare praticabile non come restauro antiquario, ma proprio come esito di un ritmo articolato su 4 parole-accento che riprendono le battute del rock (dove poi la prima battuta, per sincope, può spostarsi anche in seconda o terza posizione), così come sono incanalate dai versi del cantato: non posso dire che il mio sia proprio un caso di «alfabetizzazione secondaria», come la chiama Giovannetti, ma certo è un desiderio di trovare una forma che non sia mera ripresa dalla tradizione, bensì esito anche di un processo formale *ex novo*, seguendo le indicazioni di Mesa. In questa logica anche uno degli accenti debole (secondario) può, nella prassi, acquistare valore primario, persino quando cade su monosillabi che per loro natura sarebbero proclitici, perché nella pronuncia/lettura la successiva pausa (intonativa come spaziale) può allungarne la durata. Per spiegarmi, torno alla pronuncia effettiva del verso e prendo un esempio classicissimo: Dante, *Inf.* I, 2. Il «mi» iniziale che deve reggere le due atone successive, e quindi dal punto di vista di una prosodia quantitativa o per lo meno «musicale» deve fungere da *ictus* forte, da «battere» prima dei due «levare» (mì ritrovai per una sèlva oscura). Lo stesso fenomeno può riprodursi anche in altri luoghi in cui manchi l'accento tonico, per esempio in parole lunghe o in quadrisillabi tronchi, che acquisiscono un accento ulteriore di sostegno alla pronuncia.

Ma, oltre a quanto rileva Barbieri, a quale scopo tanta insistenza ritmica? Ovviamente il



maggior numero di accenti scandisce più fortemente all'interno del verso le sequenze sillabiche, facendo per certi versi riemergere i «piedi» del metro antico e quindi portando in primo piano la musica del verso, la sua struttura ritmica (con particolare risalto per l'ossatura percussiva, proprio come nel rock). Ma, come si vede, a giocare nell'attesa di un ritmo in quattro quarti, oltre alle ragioni formative più contemporanee, rimane nell'orecchio anche la tradizione pregressa, non si può negarlo; e del resto per tentare una forma nuova non si può certo partire da una *tabula rasa* o dallo smemoramento. E proprio l'uso fatto nella tradizione di tale verso può chiarirne la funzione. Nello stesso Dante, infatti, i quattro accenti ricorrono proprio dove il verso deve farsi più martellante, per particolari ragioni espressive, per accompagnare sequenze più dinamiche. Non a caso quella articolata sulle quattro battute è la cadenza degli endecasillabi più narrativi in tutta la tradizione, per esempio di quelli dell'epica cavalleresca in ottava rima: ho in mente l'attacco della *Gerusalemme* di Tasso o del *Furioso* ariostesco, nel quale per altro gli accenti di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> rappresentano quello che è stato definito il «ritmo normale» del poema. E persino nel «lirico» Petrarca (e guarda un po': proprio dove nella sua poesia si affaccia il paesaggio, il racconto del paesaggio) se ne trovano ricchi esempi: su tutti la canzone *Di pensiero in pensier, di monte in monte*, della quale Fubini notava che «nel primo verso è impresso il movimento che si svolgerà in tutto il resto della canzone: una grande meditazione, la poesia del continuo passaggio da uno stato d'animo all'altro». Dunque si potrebbe concludere che questo endecasillabo di quattro accenti, con la sua ampiezza ritmica, risulta uno dei versi più adatti a una poesia di racconto, e in particolare a una in cui nella descrizione del paesaggio, del mondo circostante, si dispiega anche la meditazione introspettiva. Come non pensare allora (oltre ai già citati endecasillabi dei poemetti pasoliniani) alla frequenza dei quattro accenti nei *Canti* di Leopardi, tanto negli idilli brevi quanto nelle canzoni dove sono intercalati a i settenari? (a mero titolo d'esempio, il rapporto fra endecasillabi con quattro e con tre accenti nell'*Infinito* è di 4 a 1).

In sostanza, direi che anche il ridisegnarsi di tale cadenza nella contemporaneità, formato su un ascoltare – più che su un «cantare» – ma che tuttavia trova una propria «nuova musica», porta con sé al tempo stesso una dinamica che si adatta bene a una funzione di racconto: quella funzione attorno a cui, almeno a mio parere, si condensa la volontà molti dei poeti di oggi di ritrovare la capacità di «fare presa» sul reale e di restituire ai materiali spesso degradati che lo compongono (tanto a livello di *erlebnis* quanto a livello di forme in cui esso sedimenta) la dignità per essere detti e ricordati, attraverso pratiche che devono certo essere accorte, e non ingenuamente «realistiche» o fatuamente mitopoietiche. Quello che a mio giudizio possono tentare i poeti adesso è, soprattutto, un raccontare articolato su una descrizione d'ambiente ben calibrata che affidi proprio al contatto ipermediale, al consapevole controcanto di letterarietà e *midcult*, il gioco prospettico di una sottile ironia capace di mantenere la poesia sempre al di qua di ogni mitologema (della tradizione come di ogni epica rock) e sempre viva la consapevolezza del proprio artificio (quella che ho chiamato altrove la consapevolezza di essere rappresentazione mediata, «cartografia» – in senso jamesoniano – di un territorio, e non fotografia).

Su questo tema, però, sul rapporto insomma fra percezione della spazialità e racconto di sé, e quindi sul paesaggio e sulla dimensione ambientale come strumento di rappresentazione della contemporaneità, si aprirebbe una lunga digressione di poetica personale che esula dai discorsi propriamente metrici.

Vincenzo Bagnoli

#### Bibliografia:

- G. Antonelli, *Ma cosa vuoi che sia una canzone?*, Bologna, Il Mulino, 2010;  
 Id., *La lingua ipermedia*, Lecce, Manni, 2006.  
 D. Barbieri, *Dell'endecasillabo e del male (o della poesia di Ivan Fedeli)*, in «Guardare e leggere»,  
<http://www.guardareleggere.net/wordpress/tag/ivan-fedeli/>  
 S. Dal Bianco, *L'endecasillabo nel Furioso*, Pisa, Pacini, 2007.

- U. Fiori, *Scrivere con la voce. Canzone, rock e poesia*, Milano, Unicopli, 2003.
- F. Fortini, *Verso libero e metrica nuova*, in «Officina», 12, aprile 1958, pp. 504-510.
- G. Frasca, *La lettera che muore. La «letteratura» nel reticolo mediale*, Roma, Meltemi, 2005.
- P. Giovannetti, *Che cosa può insegnare la canzone alla poesia?*, in N. Merola (a cura di), *La poesia italiana del secondo Novecento: atti del Convegno di Arcavacata di Rende (27-29 maggio 2004)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, pp. 85-104.
- Id., *Con che orecchio odono i poeti, e con che occhio?*, in «Absoluteville», <http://www.absolutepoetry.org/Con-che-orecchio-odono-i-poeti-e>
- G. Lonardi, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2003.
- G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- G. Mesa, *Il verso libero e il verso necessario. Ipotesi ed esempi nella poesia contemporanea*, in «il Verri», 20, 2002, pp. 135-148.
- A. Rosselli, *Spazi metrici*, in M.I. Gaeta e G. Sica, *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, Marsilio, Venezia 1995, pp. 217-222.
- R. Roversi, *Descrizioni in atto*, in «Paragone Letteratura», 182, aprile 1965, p. 115.
- P.V. Tondelli, *Poesia e rock*, ora in Id., *Opere*, Milano, Bompiani, 2001, pp. 333-338.
- L. Voce, *Avant-Pop alla riscossa, e la poesia trionferà*, in «l'Unità», 17 maggio 2001, p. 29.
- Id., *Poesia: te la suono e te la canto*, in «l'Unità», 8 luglio 2004, p. 23.

## CHE COSA PUÒ INSEGNARE LA CANZONE ALLA POESIA?

1. Credo proprio che a molti, leggendo il titolo del saggio, sia venuta in mente la risposta che il «buon vecchio» di sveviana memoria, suo malgrado, lascia in eredità ai giovani e in particolare alla «bella fanciulla», allorché cerca di replicare alla domanda «che cosa deve la gioventù alla vecchiaia?». Nulla, appunto. Nulla la canzone può insegnare alla poesia. – Ne sono convinto, ripeto, qualcuno dei miei lettori l'avrà pensato.

Non per questo mi offendo. Anzi, lo confesso, persino a me che mi sono accollato la responsabilità di argomentare un assunto così *osé*, capita talvolta di condividere certe forme di criticismo (direi persino di aristocraticismo): che si impongono non solo o non tanto di fronte alla disinvoltura facilonia con cui i parolieri, i cantautori e magari anche i *rappers* sono promossi al rango di poeti (in questo senso mi assumo qualche responsabilità, e persino con una certa quota di orgoglio), ma soprattutto di fronte alla sicurezza - si può dire “epistemologica”? - con cui sono letti, antologizzati, commentati i testi di canzone trattandoli alla stregua di poesie-poesie, quasi che se ne possa scindere l'azione estetica da quella delle strutture ritmico-melodiche ed esecutive che ne giustificano, ne determinano l'esistenza. È vero – come molti degli stessi cantautori testimoniano –, la distinzione tra poesia orale (o poesia per musica che dir si voglia) e poesia scritta, la distinzione – per parafrasare un'efficace definizione di Sanguineti – tra poesia *con* e poesia *senza* (con o senza il sistema notazionale della musica<sup>(1)</sup>), sfugge agli stessi protagonisti del fenomeno: che amano - e certo si capisce perché - sentirsi dare del “poeta vero”, magari con la maiuscola, senza alcuna specificazione né limitazione mediale. E con un'improntitudine a volte sconcertante. Quasi vent'anni fa il pur geniale Mogol teneva conferenze in giro per l'Italia in cui faceva notare al pubblico l'ingiustizia secondo lui tutta italiana di considerare gli autori dei testi meri «parolieri» (in effetti, l'inglese usa un termine apparentemente molto nobile come «lyrics» – tuttavia, contrariamente a quello che credeva il conferenziere, specializzato nel significato di ‘parole per canzone’, e quindi di fatto spogliato di ogni aura davvero lirica); nondimeno, alla domanda a lui pubblicamente posta da un supposto *confrère*<sup>(2)</sup>, cioè quali autori italiani contemporanei conoscesse, il buon Mogol rispose in modo impacciato (di nuovo alla maniera del «buon vecchio»): nessuno. Di nessun poeta italiano vivente egli era lettore. (Tra parentesi: intorno al 1990 la cosa mi sembrava scandalosa: oggi so un po' meglio di allora che è pieno di poeti cartacei che non leggono niente o quasi niente).

Ma, appunto, la critica esiste proprio per questo: e la distinzione tra poesia orale (magari etichettata come postmoderna) quale io ritengo essere la canzone d'oggi nelle sue disparate declinazioni (dal rock al rap, dal sanremese al cantautorale, e così via), e la costellazione della poesia che si affida alla pagina (se del caso alla pagina web, all'ipertesto) solo scritta, questa distinzione è primaria. E anche chi sostiene la necessità di cortocircuitare il più spesso possibile i due domini è convinto che le differenze debbano essere messe sempre in primo piano: onde non correre il rischio di chiedere alla canzone virtù, in particolare linguistiche e stilistiche, che non le appartengono; e di imporre alla poesia moderna giochi musicali a cui quasi per definizione è estranea. Insomma: letto come se fosse un testo cartaceo quasi ogni componimento musicale è deludente. Ovvio anche il rilievo opposto. È ben noto che i poeti non sono quasi mai validi esecutori della propria opera, anche nel senso molto banale e prevedibile che ne restituiscono solo *una* fra le molte interpretazioni possibili: e magari, non di rado, proprio la meno efficace. L'esecuzione d'una canzone è cosa istituzionalmente diversa dall'esecuzione d'una poesia, e confondere le due “tradizioni” performative induce equivoci imbarazzanti. Tutti hanno presente, credo, l'incubo di Castel Porziano - anno 1979 -, quando bastò che Allen Ginsberg si mettesse a canticchiare un proprio testo per calmare i protagonismi anarchici e desideranti di un pubblico giovanile che forse non voleva ascoltare poesia scritta, oralizzata - diciamo - fuori tempo massimo, ma assistere a un altro tipo di spettacolo: qualcosa, appunto, che solo rock e canzone sanno realizzare.

I poeti più sensibili ne sono stati precocemente consapevoli. «Populisti e Poundiani / hanno guastato l'arte, / i parolieri hanno fatto il resto»: l'ironico richiamo di Vittorio Sereni (ho citato una variante, risalente al 1960 – otto versi aggiunti –, del notissimo *I versi*, che curiosamente è affidata anche a una registrazione<sup>(3)</sup>), il suo richiamo dico all'incapacità di «farsi / paroliere poundiano populista» implica una considerazione del diverso *medium* oltre che del diverso stile implicati: una coscienza, questa, che credo non vada sottovalutata, vista la straordinaria apertura di Sereni non solo alle canzoni (ricorderò tra poco la “sua” *Cercando te*) ma proprio ai cosiddetti *media* elettrici - cinema e televisione, innanzi tutto.

D'altronde, non è nemmeno mia intenzione insistere su un rilievo sociologico, peraltro primario, cui ho già accennato: essere cioè la canzone fruita dal pubblico (in particolare giovanile) alla stregua della poesia, in sostituzione della poesia. Con conseguenze, oserei dire antropologiche, su cui a me sembra che si rifletta troppo poco: basti pensare alla spaccatura davvero clamorosa che rischia di instaurarsi tra la poesia studiata a scuola (almeno fino al biennio delle superiori) in un contesto ove prevale una metodologica ancora oggi strutturalistica e semiologica, e l'idea di poesia che ci si costruisce sulle opere di Max Pezzali e Carmen Consoli (o magari di Robbie Williams) - all'insegna viceversa di una sentimentalità tutto sommato immediata ed empatica. No, non è questo il piano che mi interessa, anche perché, senza adeguate mediazioni concettuali (e cioè, innanzi tutto, senza adeguate ricerche), si finirebbe magari per prescrivere un di più di sentimentalismo alla poesia *senza* e un di più di intellettualismo alla poesia *con*, facendo un gioco davvero banalizzante (anche per la ragione, abbastanza chiara, che tanta canzone e tanto rock sono tutt'altro che corrivi, e che – a leggere certi poeti “ufficiali” degli ultimi tempi, e non solo - di patetismo e di poetese da due soldi se ne incontra sin troppo).

Vorrei insomma lavorare, invece, sulle *condizioni d'esistenza* dei due campi, badando soprattutto ai fattori tecnici che li innervano istituzionalmente. Interverrò su piani in linea di principio distinti, fra i quali – certo – sono possibili (e anzi sono necessarie) parecchie interferenze: - in primo luogo, parlerò *a parte subiecti*, cioè assumerò in particolare il punto di vista dei critici, degli storici e teorici della letteratura; e cercherò di mostrare come prendere in considerazione fenomeni latamente canzonettistici aiuti a comprendere meglio anche i piani alti del sistema letterario;

- in un secondo momento, lavorerò *a parte obiecti*, provando a immaginare quali risorse della canzone siano suscettibili di far progredire la parola solo letta, di offrirle un contributo costruttivo. Preciso che darò per scontato - in conformità appunto alle mie premesse - che la poesia scritta resti innanzi tutto scritta, ovvero possa farsi musica sì ma non alla maniera della canzone (il concetto, esposto così, è oscuro: ma alla fine del mio ragionamento spero di riuscire a illustrare casi di un ossimorico silenzio “cantante” quale risorsa di alcune aree della poesia d'oggi).

2. Se badiamo alla storia della modernità letteraria italiana, l'osmosi di cui mi sto occupando, *mutatis mutandis*, ha alle spalle una tradizione notevolissima. Quasi trent'anni fa, com'è noto, Franco Gavazzoni<sup>(4)</sup> ha mostrato che le innovazioni metriche manzoniane più interessanti realizzate negli *Inni sacri* e poi nelle odi e nei cori delle tragedie nacquero dall'innesto di forme melodrammatiche nel corpo della tradizione lirica di registro più alto. Manzoni, da questo punto di vista, realizzò una contaminazione coraggiosissima. Non è operazione da poco, sia chiaro, cominciare un componimento religioso con «O tementi dell'ira ventura», avendo nelle orecchie, che so, «Madamina il catalogo è questo». Non solo: avendo nelle orecchie persino il particolare profilo melodico di quel decasillabo (che poi spesso chiameremo manzoniano).

È per esempio possibile, poi, argomentare che un metro romantico così importante come il doppio senario si leghi alle suggestioni intonazionali del melodramma, si connetta vale a dire a quanto nella sensibilità metrico-sintattica di Manzoni s'è depositato come residuo dopo l'ascolto di opere per musica. Propongo di esaminare, seguendo il testo magari anche nella sua realizzazione musicale, alcuni versi delle *Nozze di Figaro* di Mozart. Si tratta del Finale dell'atto II, scena 9. E,

quanto ai legami fra Mozart e Manzoni, ricordo che Carlo Ossola ha convincentemente argomentato l'interferenza del protagonista con la storia di un peraltro ben diverso «promesso sposo»(5).

CONTE E CONTESSA

Susanna!

SUSANNA

Signore!

Cos'è quel stupore?

Il brando prendete,

Il paggio uccidete,

Quel paggio malnato,

vedetelo qua.

CONTE

*(fra sé)*

Che scuola! la testa

Girando mi va.

CONTESSA

*(fra sé)*

Che storia è mai questa!

Susanna v'è là?

SUSANNA

*(fra sé)*

Confusa han la testa

Non san come va.

CONTE

*(A Susanna)*

Sei sola?

SUSANNA

Guardate,

Qui ascoso sarà.

CONTE

Guardiamo, guardiamo,

Qui ascoso sarà.

*(Il Conte entra nel gabinetto.)*

CONTESSA

Susanna, son morta:

Il fiato mi manca.

SUSANNA

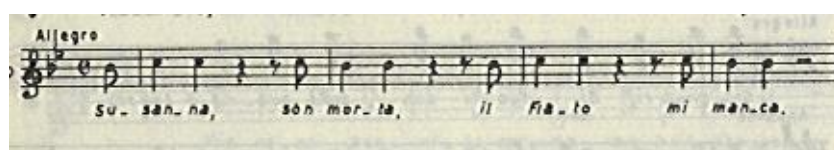
*(Allegriissima, addita alla Contessa la finestra ond'è saltato Cherubino.)*

Più lieta, più franca,

In salvo è di già.

Anche senza essere degli esperti di musica, è facilissimo notare che i senari si accoppiano melodicamente a due a due: e che in prossimità della rima tronca di clausola la melodia tende a rilevarsi e insieme a distendersi. Tali peraltro sono le risultanze della ricerca svolta dal musicologo che di tutto questo si è occupato, Friedrich Lippmann(6). Pensate in effetti al primo Coro dell'*Adelchi*: due doppi senari cesurati anaforicamente (anche se nel secondo caso cesura e pausa sintattica non collimano), «Dagli atri muscosi, | dai fori cadenti, / dai boschi, dall'arse | fucine stridenti», precedono il dodecasillabo tronco, viceversa innervato da un ritmo ininterrotto: «dai solchi bagnati di servo sudor»; proprio come succede, quasi sistematicamente, nella *pointe* dell'aria lirica. I dodecasillabi manzoniani, verrebbe da dire, sono stati composti canticchiando.

Non solo. Ho citato questo passo e non altri che magari avrebbero potuto esser più convincenti (mostrando per esempio la frequenza dell'esastica doppia di senari rimanti in posizioni pari che è alle spalle del tristico doppio di doppi senari), perché nelle parole della Contessa («Susanna son morta: / Il fiato mi manca») secondo il già ricordato Lippmann(7) è documentata la struttura di altri noti versi doppi del futuro melodramma ottocentesco. Tra i riferimenti possibili c'è, ad esempio, la *Caritea* di Mercadante o l'*Armida* di Rossini. Vediamo intanto la notazione in oggetto:



Ma il *pattern* (una melodia in 4/4 con cesura al mezzo, dalla dinamica spiccatamente “marziale”) caratterizza in particolare quella notissima sequenza di senari, accoppiati anche in questo caso dalla musica, che costituisce l'inno di Mameli (la musica, si sa, è di Michele Novaro)(8):



Il dato davvero interessante è però un altro ancora: la struttura innodica in questione non è confinata all'Ottocento, e infatti ha una certa attestazione nella canzone politica contemporanea(9). Il caso più memorabile – ho in mente anche esempi da Ivan Della Mea – è certamente quello di *Contessa* (1966) di Paolo Pietrangeli, scritta in doppi senari neanche troppo zoppicanti («Compagni dai campi | e dalle officine», come credo tutti sappiano). La forma ritmico-melodica, appunto in marziali 4/4, è – non so quanto volontariamente ma certo non casualmente – esemplata su quella dell'inno di Mameli. Al punto che potremmo intonare le parole di quest'ultimo sulla musica di Pietrangeli e – anche se con maggior difficoltà – potremmo fare l'opposto, cioè cantare *Contessa* con la musica di Novaro. Provate, l'esperimento riesce alla perfezione.

3. Ora, è in effetti indubitabile che la canzone, anche politica, abbia costituito e costituisca un ambito in cui si sono conservati – immutati sino ai giorni nostri – fenomeni linguistici e metrici in senso lato ottocenteschi. Gli esempi potrebbero essere infiniti: sin dal suo primo verso, una famosissima canzone del dopoguerra (*Cercando te* del 1946, cara non solo a Sereni ma anche a Franco Loi) con il ritmo di «Sola me ne vo per la città»(10) presenta una struttura riconducibile a quella del raro alcaico decasillabo praticato da Carducci e prima di lui da Chiabrera. E, in anni recenti, nei testi di Vinicio Capossela, possono emergere endecasillabi catulliani – o faleci che dir si voglia – che si credevano ormai del tutto dimenticati (in *I pagliacci* di *Canzoni a manovella*, che citerò più avanti: «e sempre ridere per compiacere», «e sempre cedere con batticuore»).

Molto più interessante, però, è la possibilità in qualche modo opposta: vale a dire che il dominio canzonettistico sia suscettibile di determinare la fondazione di nuove forme metriche, in



relazione sia al consueto sillabismo italiano, sia addirittura a un sistema metrico (quello sillabo-tonico) estraneo alla nostra tradizione. Già anni fa mi era sembrato molto divertente(11) scoprire che una delle pochissime attestazioni di quello che il carducciano Giuseppe Fraccaroli chiamava tetrametro dattilico (un verso di 14 sillabe, che in pratica aggiunge un piede dattilico all'endecasillabo di 1a, 4a e 7a) si trova, nella sua metamorfosi catalettica, nell'arcifamoso *Balocchi e profumi* (anno 1929: «Mamma, tu compri soltanto profumi per te»); cui magari si può aggiungere che la versione piana è presente nel Modugno di *Nel blu dipinto di blu* (1958: «poi d'improvviso venivo dal vento rapito»). Per non parlare, inoltre, delle strutture lunghe e composte che permettono a parolieri e cantautori di adeguarsi a ritmi, come quello per esempio delle *ballads* o del *rap*, di resa non agevole nella lingua italiana. Penso - siamo nel 1954 - alla ricerca di una misura lunga totalmente giambica come quella, sempre di Modugno (*Vecchio frack*): «si spegne anche l'insegna | di quell'ultimo caffè», «un'ultima carrozza | cigolando se ne va» (settenario più ottonario tronco); mentre in anni più recenti un astuto incolto come Jovanotti può proporre misure trocaiche a unica gittata, poco o nulla cesurate, quale «come una finestra che mi illumina il cuscino» (14 sillabe composte da da 6+8)(12). Ma il maestro in questo ambito è stato certamente Francesco Guccini: senza andare troppo lontano, anche solo il verso d'attacco della *Locomotiva* («Non so che viso avesse, | neppure come si chiamava», 7+9, falso esametro) pone problemi di analisi di non facilissima risoluzione, anche se è imparentato con quel pattern giambico già visto in Modugno, che ritroviamo - poniamo - in *Via Paolo Fabbri 43* («Fra "krapfen" e "boiate" | le ore strane son volate», «e l'alba è un pugno in faccia | verso cui tendo le braccia» settenario giambico più ottonario trocaico)(13).

In realtà, quella che Guccini almeno in parte realizza è una forma di conservazione - peraltro di grande perizia artigianale - delle strutture isosillabiche, dopo che siano state sottoposte alla "tirannia" del periodo musicale (già a metà Ottocento, pensando a certi esperimenti del suo amico Samuele Biava, Tommaseo aveva ironizzato sulla schiavizzazione del ritmo testuale indotta dallo strapotere della melodia)(14). Altri autori, penso in particolare a Fabrizio De André, si muovono in maniera più disinvolta e innovativa. Non tedio il lettore con dettagli: ma se a esempio prendiamo la notissima *Canzone del maggio* (1973), notiamo un'irregolarità sillabica accentuatissima, cui tuttavia corrisponde la ricorrenza di un ictus centrale in quarta posizione. Si determina così una sorta di "appuntamento" giambico variamente eluso e attuato dalla voce dell'autore che «danza» sopra le parole (riprendo una bella definizione di Umberto Fiori(15)): De André insomma è capace di dare unità a un ritmo irregolare, realizzando nella nostra lingua ciò che pertiene alla prosodia di altri idiomi (l'inglese e il russo, poniamo). Il fenomeno è piuttosto delicato (ed è già ben definito all'inizio degli anni Sessanta: penso alla *Ballata del Cerutti* di Umberto Simonetta e Giorgio Gaber - 1962): si tratta infatti, per il critico e lo storico, addirittura di teorizzare una sorta di mutazione sillabo-tonica, se non accentuativa *tout court*, del verso italiano; secondo una direttrice che molti hanno enunciato e tentato di praticare (in ambiti di poetica diversissimi: da Riccardo Bacchelli a Franco Fortini)(16), ma la cui reale natura è arduo definire, poiché manca all'italiano parlato la possibilità di dilatare e contrarre la durata delle sillabe; azione che viceversa è realizzabile nell'esecuzione musicale. In questo caso penso che, davvero, studiare la canzone serva a capire che cosa succeda (che cosa possa succedere) nella poesia e addirittura nella lingua.

Mi si conceda un ultimo esempio, che coinvolge un campo intermedio tra i due appena esaminati (forme tradizionali e forme innovative). È possibile che il trattamento musicale di un verso ne disveli la struttura profonda. Come sapete, i metricologi sono spesso in disaccordo sulle caratteristiche di quegli endecasillabi che hanno ictus sulla quinta sillaba. Non provo neanche a riassumere i termini del dibattito; cito solo pochi versi di una canzone di Vinicio Capossela, *I pagliacci*(17). La linea che ho sottolineato è appunto un endecasillabo con ictus di 5a, ed è inserito in un contesto dattilico (il tempo è quello del valzer) non privo di forzature prosodiche (sistoli e diastoli; il v. 2 viene scandito come «a veder l'incanto di noi»).

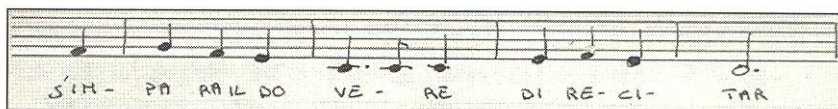
Un tempo ridevo soltanto

a veder l'incanto di noi  
vestiti di piume e balocchi  
con bocche a soffietto  
e rossetto negli occhi

scimmie, vecchiette obbedienti  
e cavalli sapienti  
sul dorso giocare  
ridere era come amar

poi ripetendo il mestiere  
s'impàra il dovere di recitar  
e pompa il salone il suo fiato  
[...]

Se ascoltiamo la registrazione ci rendiamo conto che, in pratica, Capossela canta «s'impàra il dovè-e | re dî recitàr»; vale a dire:



con un allungamento prosodico il quale produce una sillaba in più e un clamoroso spostamento di accento. L'endecasillabo di quinta, insomma, non è altro che un doppio senario ipometro, privo di una sillaba nel secondo emistichio; e il canto, solo il canto, è in grado di mimare il suono assente. Nei versi liberi primonovecenteschi, di questi accadimenti se ne osservano molti, in contesti che rendono plausibile un'interpretazione come quella che ho appena proposta, ma che là mantiene un margine relativamente ampio di opinabilità(18). La musica, qui, toglie invece ogni dubbio.

Fra ciò su cui avrei voluto intervenire c'era la prospettiva di lettura o rilettura della tradizione poetica italiana che un fenomeno come il *rap* può suggerire. Me ne manca non solo il tempo, ma – temo – la capacità. Vorrei solo dire che, in futuro, mi piacerebbe indagare il problema prendendo spunto dalle osservazioni fatte da Agamben intorno all'«originaria andatura, né poetica né prosastica, ma, per così dire, bustrofedica della poesia, l'essenziale prosimetricità di ogni discorso umano»(19); cioè intorno alla coesistenza, quasi la neutralizzazione, nel rap, degli opposti – verso e prosa, che appunto sono da esso fusi e confusi, in maniera a ben vedere assai più radicale di quanto non faccia un “classico” prosimetro. Del resto, proprio il ribattere ossessivo della rima in un testo che si configura come prosastico (cioè non-poetico) rende attuale un'osservazione fatta da Michail Gasparov(20): vale a dire che spesso nella storia delle strutture metriche (tipico il caso della tradizione russa; ma anche – a ben vedere - della nostra, dico della greco-latina, almeno se badiamo a certi suggerimenti di Eduard Norden)(21) la rima è una caratteristica che si manifesta dapprima nella prosa e che solo in un secondo tempo caratterizza il verso(22). Mi limito a un esempio, forse non del tutto soddisfacente. Se leggiamo i versi conclusivi di un pezzo del gruppo rap napoletano Chief&Soci (il titolo è *Mazz' e Panell* e risale al 1997),

[...]  
all'ato munno, | vu sapé quello che m'esce  
stile pazzia o frà e sia, | e a tant'anni ossia  
chisto è o stile mio | è nato mmiez'a via,  
già chi nun me vo crerere, | sadde solo stà  
no muthafucka | ma me l'adda fa cà(23)

scopriamo che dentro il corpo delle linee “per l’occhio” è possibile individuare una trama dominata dal sei-settenario della canzonetta napoletana; tanto più stupefacente in quanto qui è parafrasato il «motherfucker» della cultura *hip hop*. In particolare negli ultimi quattro versi, ove si alternano terminazioni piane, tronche e sdruciole, abbiamo lo schema  $a_6b_7c_7sdrd_{6tr}d_{6tr}d_{7tr}$ . La vocalità “di sfida”(24), caratteristica del recitativo argomentante praticato nella produzione rap, induce un’eccitazione ritmica che cresce all’interno di un’intenzionalità istituzionalmente prosastica (a dispetto, dico, dell’eventuale proposta – come in questo caso - di versi tipografici).

Ma, ripeto, questa è un’ardua ricerca di comparatistica storica tutta da fare e di respiro – a ben guardare - fin troppo ampio. Ciononostante, a essa credo che nessuno avrebbe pensato se i *rappers* una ventina abbondante d’anni fa non ci avessero invitato a indagare il senso delle loro tante rime, ribattute con lo scopo di realizzare discorsi tutto sommato così poco lirici.

4. Con questo, sono giunto alla parte più direttamente propositiva del mio discorso: che cosa, davvero, i poeti della pagina scritta, i poeti *senza*, possono imparare dai poeti *con*. Sinteticamente, mi sembra che esistano per lo meno due aspetti della canzone, in particolare (ma non solo) della canzone moderna che la qualificano in opposizione alla poesia e che con quest’ultima potrebbero utilmente interferire, mettendo le orecchie alle sue pagine - come spesso ama dichiarare Gabriele Frasca(25).

La prima mutazione è connessa alla struttura forse più importante che la canzone ha assunto nel mondo occidentale dopo l’avvento dei Beatles. Com’è forse noto, a partire dagli anni Sessanta si consolida - pur nella varietà delle realizzazioni principali – una specie di dialettica (il termine in realtà è sbagliato), un’alternanza, dal valore forse meno narrativo che argomentativo, tra due forme, una detta *chorus* e l’altra *bridge*; la prima è di impianto più vicino a ciò che in Italia è chiamato ritornello, e l’altra (anche se in modo assai impreciso) a ciò che definiamo strofa. Ma, mentre nella canzone melodica “all’italiana” il rapporto fra i due momenti è fortemente espansivo, euforico, modulato in crescendo, in quella inglese e americana il procedere per blocchi differenziati può propiziare esiti *plastici* per certi versi stranianti, addirittura antiespressivi, e comunque capaci di produrre passioni parecchio diverse da quelle che la canzone-romanza provoca. Franco Fabbri ha parlato di un piacere anale, determinato dal fatto che la parte più accattivante è collocata verso l’inizio; contrapponendolo al piacere viceversa orale della canzone all’italiana, basata su una riproposizione parossistica dell’effetto (e affetto) musicale primario(26).

Ora, il punto per me fondamentale (Nicolas Ruwet aveva notato un fatto del genere una cinquantina o poco meno d’anni fa(27) e nel 1980 Umberto Fiori aveva approfondito le sue osservazioni(28)) è che l’opposizione *chorus* / *bridge* ha qualcosa di meccanico e vagamente gratuito, arbitrario, rispetto ai contenuti verbali, una sorta di conflitto tra la connotazione della melodia e quella del testo. Il passaggio da un blocco all’altro (e i passaggi possono essere anche numerosi, essendo possibili più *choruses* e più *bridges*) non ha cioè - necessariamente - una motivazione semantica. C’è sempre qualcosa di blandamente parodico in una costruzione musicale che procede per episodi giustapposti anche molto slegati fra loro. Dal mio punto di vista, quasi canonico è il paio di minuti di testo-musica risalenti al 1976, nati nell’ambito della collaborazione tra Roberto Roversi e Lucio Dalla (l’album è *Automobili*), che corrispondono alle seguenti parole.

Mettere in marcia il motore,  
avanzare tre metri, staccare,  
fermarsi a guardare e a parlare,  
alla fine spegnere il motore

Tre suore giovani nella 2HP,  
un ragazzotto dentro la Dauphine,  
c’è un uomo bianco nella Caravelle,  
altro uomo e donna in una Peugeot

Dietro alla 2HP c'è una Volkswagen  
con dentro una ragazza e un soldato  
certamente sposati da poco,  
hanno le spalle bruciate dal fuoco

Centomila auto imbottigliate  
nella corsia nord e sud verso Parigi  
da dodici ore nessuno si muove;  
l'erba sul prato sa di liquirizia

Passa il giorno e arriva la sera  
passa la notte e il giorno fa ritorno  
alle nove arriva uno straniero  
e chiede pane alla gente intorno

Allez! Tutti in auto e avanti cento metri,  
a mezzogiorno si sbriciola un biscotto,  
l'ingegnere dorme nella Taunus,  
un muso di cane contro il vetro rotto

La terza notte è lunga come il mare  
la notte terza è proprio un fiume in piena  
una donna passeggia per il campo  
parla da sola, piange, si dimena

Parigi è laggiù bella lontana,  
sembra un pavone con le piume aperte,  
ha un giallo acceso per divertimento;  
qua c'è rumore e strisciare di vento(29)

Gli eventi musicali sono due, uno più strutturato e melodico, l'altro più libero, più decisamente rock; il primo (chiamiamolo *chorus*) coinvolge le due quartine iniziali e viene ripreso nell'ultima citata, il secondo evento (sia esso il *bridge*) riguarda i versi centrali. La segmentazione che determinano nel testo è davvero, in buona parte, immotivata, al punto che il passaggio dal *chorus* al *bridge* interrompe la continuità del racconto (è quasi superfluo osservare che al v. 9 l'anafora relativa alla «due cavalli» è in effetti funzionale a una narrazione filata(30)).

Vanno ad ogni modo fatte due osservazioni. In primo luogo, è necessario ricordare che l'artificiosità del rapporto versi/musica è dovuta anche al fatto che Dalla ha lavorato sui preesistenti testi di Roversi; mentre di solito in Italia (ma non solo) nelle canzoni la melodia precede le parole. È da credere che gli esiti, altamente suggestivi, proposti dalla collaborazione Roversi-Dalla abbiano fatto scuola nel corso degli anni Settanta o comunque si inseriscano in una tradizione che cerca consapevolmente di valorizzare la *necessità* – tipicamente canzonettistica - di riempire la mascherina(31) tanto della musica quanto del testo, cioè di conferire un senso espressivo a una frizione a lungo subita (a me sembra per esempio abbastanza chiaro che il Mogol paroliere abbia spesso cercato effetti di straniamento nel tentativo di inseguire, con i propri versi, le strutture che Lucio Battisti gli proponeva). In secondo luogo, le figure sonore manipolate in questo modo, diciamo, asimmetrico si semantizzano, assumono una nuova funzionalità e significazione, e nel successivo sviluppo della canzone vanno incontro a una motivazione di secondo grado, portando con sé i valori, le connotazioni che li accompagnavano al momento della loro prima occorrenza. Si tratta di una dinamica che potremmo definire “pucciniana”, e che tutti gli ascoltatori – poniamo - della *Bohème* conoscono benissimo: quanto più all'origine è casuale l'incontro fra testo e melodia, tanto più appare marcato nelle sue ulteriori occorrenze, secondo quella legge della «fatal

combinazion» appunto canzonettistica di cui parlò Piero Santi, in maniera secondo me splendida, in diversi suoi saggi(32).

Ecco, appunto, la poesia *solo* scritta potrebbe ripartire proprio da qui: dalla consapevolezza di un legame nient'affatto organico e naturale fra le componenti semantiche e ritmico-formali del testo, e quindi dalla necessità di definire un sistema per definizione plastico di opposizioni. Un uso a un tempo sonoro ed espressivo delle strutture, sentite come risorse anche emotive. Faccio un esempio recente, fornito da un testo di Stefano Dal Bianco, che gioca su un mutamento di "intonazione", allorché all'improvviso trascorre da una specie di prosa alla ritmica del verso (arrivando sino all'endecasillabo), pur all'interno di un'unica campata sintattica. Ne deriva un prosimetro particolare, che appunto esalta al massimo gli aspetti patemici delle forme, indipendentemente dai contenuti.

Comincerò col dire che c'erano le luci – quelle sospese al centro della via – che si muovevano paurosamente alle spinte del vento,  
che pioveva poco e da pochi minuti, ma sufficienti a sporcare con il vetro la vista, e che io nella macchina in corsa mi sentivo sicuro e potevo guardare, sforzarmi di capire  
come sia che una città bagnata,  
frequentata da un vento non suo,  
così rifratta e ammiccante dalla gocce sporche,  
potesse darci così tante luci  
provenienti da chissà che cieli  
e al tempo stesso, inderogabilmente,  
illuminarci, consegnarci a noi(33).

L'obiezione al mio ragionamento, la prevengo, è che la lirica occidentale (penso alla classica tripartizione strofe, antistrofe, epodo dell'ode antica) ha da sempre valorizzato semanticamente i cambiamenti di ritmo della metrica; e che, se pensiamo a poeti come Brecht, Fortini, Enzensberger, certe slogature interne al testo, certe forbici semantiche sono nel Novecento una risorsa espressiva sfruttatissima. In questo senso le simmetrie asimmetriche, appunto paradossali, della canzone possono essere un aiuto a riscoprire (più che a scoprire) una visione non ingenua del rapporto forma/contenuto. E il fatto sarebbe davvero prezioso oltre che bizzarro, se pensiamo alle connotazioni solitamente associate a tale genere (non so se letterario o paraletterario) di consumo, ritenuto il massimo dell'immediatezza irriflessa. Ma in una società letteraria in cui molti poeti della pagina scritta arrivano persino a vantarsi di non conoscere alcunché della metrica ereditata, un'alfabetizzazione secondaria di questo tipo, che passi attraverso l'orecchio, attraverso una sensibilizzazione semantico-musicale, potrebbe svolgere un ruolo non del tutto inutile.

Del resto – e in questo modo arrivo all'ultimo punto della mia argomentazione – è forse vero che l'interferenza più importante realizzabile fra i due settori avviene non per linee interne, strutturali, formali: bensì dall'esterno, a partire dagli *a priori* enunciativi che contraddistinguono una canzone e una poesia. Il concetto di notazionalità proposto da Sanguineti mi torna ancora utile: perché il *con*, il di più di una canzone è garantito, prima ancora (direi) che dalla musica, da quel particolare *atto di enunciazione* che viene affidato alla persona fisica dell'esecutore. Non si dà – statutariamente – canzone senza esecuzione: la canzone deve risuonare in una voce e in un corpo (se del caso mediati dalla riproduzione, elettrica, elettronica o digitale – ma la sostanza non cambia, nemmeno quando i corpi siano totalmente virtuali); e i significati che il pezzo sprigiona vanno commisurati alla presenza di *quel* particolare cantante. Faccio un esempio: se vi limitate a leggere le parole di *Vola, colomba...* (1952) vi rendete conto non solo che nel testo parla un soggetto lirico maschile (un esule triestino che si rivolge all'amata rimasta "in patria"), ma che i contenuti nazionalistici, voluti dagli autori reali, vi assolvono un ruolo dominante. Orbene, tutto ciò passa in secondo piano quando entra in gioco l'autorialità vocale della *dramatis persona* chiamata Nilla Pizzi: una sorta di garante dell'unità nazionale affettiva, la quale trionfa musicalmente facendo appello alla nostalgia fondante *tutte* le separazioni di innamorati. Un esecutore maschile (ma nel



1952 Pizzi vinse a Sanremo come unica interprete di questo titolo) conferirebbe dunque alla canzone connotazioni assai diverse, più esplicitamente polemiche, anzi di parte.

Glisso sulle conseguenze teoriche e pratiche di un simile statuto enunciativo. Ricordo però che gli studiosi di rock ne desumono la natura in qualche modo *teatrale*, piuttosto appunto che lirica, della voce che udiamo in qualsivoglia canzone. E questo dovrebbe insegnare qualcosa agli zelatori acritici della canzone-poesia. Mi limito a prendere in considerazione la possibilità che la poesia decida di diventare canzone in assenza della musica, cioè introiettando *iuxta propria principia* l'invidia per i corpi *glamorous* messi in scena dal teatro Ariston di Sanremo, dai palchi rock, o dalle postazioni dei dj. Escludo, ripeto, le letture di poesia e ogni altra forma di spettacolarizzazione esplicita. E penso in particolare a quell'esperimento fatto nel 2001, da Raul Montanari, Aldo Nove e Tiziano Scarpa, intitolato *Nelle galassie oggi come oggi*, che conteneva *covers*(34), rifacimenti poetici di note canzoni della scena rock internazionale(35). L'operazione in realtà era tutt'altro che nuova, visto che nel 1982-83 – tale è la data del frontespizio – Lorenzo Durante, Gabriele Frasca, Marcello Frixione e Tommaso Ottonieri avevano pubblicato un volumetto di *Riscritture da King Crimson, Beat*(36), che aveva proposto *covers* dei pezzi contenuti in un album appunto del gruppo rock King Crimson da poco pubblicato. Si tratta in entrambi casi di operazioni nominalistiche, beninteso: la parola stampata non può ricantare una canzone, tanto meno può “suonarla” strumentalmente (!); può solo enunciare nello spazio del paratesto (complemento del titolo, quarta di copertina, note, ecc.) la propria *intenzione* di fare qualcosa del genere, finendo poi per muoversi in un campo altamente ambiguo, che nondimeno è quello della parola scritta(37).

Eppure, a mio avviso si apre proprio in questo modo una strada interessante dal punto di vista teorico, oltre che pratico. I molti interventi sui cambiamenti nelle modalità enunciative della poesia (penso a quanto hanno scritto Niva Lorenzini, Enrico Testa, Maria Antonietta Grignani) trovano qui una conferma e un rilancio. La crisi del soggetto lirico può essere meglio capita se si pensa all'efficacia discontinua di un'enunciazione virtuale, chimericamente più ricca, capace di captare le «musichette della lingua», elettriche elettroniche digitali, che sono «on the air» (di «musichette della lingua» aveva parlato circa 25 anni fa Gianni Celati quando si chiedeva qualcosa di simile a quanto sto qui finendo di trattare: lui però pensava al jazz e seguiva un percorso contaminante in qualche modo opposto, vale a dire dalla lingua alla musica)(38).

Dal carcere, forse ineluttabile, del proprio monologismo, insomma, il poeta può lasciarsi ibridare da soggettività che gli sono estranee, provando a scommettere sull'*innesto* di un diverso ordine («s'innestino piuttosto i nomi e il metro / all'humus alla linfa delle cose», dichiara Marcello Frixione)(39). Su un piano differente, anche se forse ancora più istruttivo, un poeta come Antonello Satta Centanin non molti anni fa (ma l'operazione di *Woobinda* oggi sembra quasi un classico) decise di sciogliere il verso nell'indistinto del flusso televisivo, nello scorrere informe dell'enunciazione catodica - diventando Aldo Nove.

Ne deriva un richiamo alla teatralità della lingua poetica, alla sua duplicità io direi inevitabilmente postmoderna, alla messa in crisi e insieme alla riaffermazione di un limite (certi testi dichiarano: «sto parlando come una canzone - oppure come una radio, una televisione, un film –, anche se in realtà non posso; ma ci provo lo stesso: e vediamo che cosa succede»). E dunque l'uscita fuori di sé della pagina scritta, non troppo paradossalmente a ben vedere, ci permette di afferrare meglio quel quasi niente che il *medium* della poesia-poesia può comunicarci; e a cui con altri strumenti – ne sono certo – non riusciremmo ad accedere.

Paolo Giovannetti

#### Note.

(1) E. SANGUINETI, *Teatro con musica, senza musica* [1984], in Id., *La missione del critico*, Marietti, Genova 1987, pp. 189-201.

(2) Il poeta in questione è Umberto Fiori. Per la cronaca, l'incontro a cui mi riferisco avvenne alla sala della Provincia di Milano il giorno 2 marzo 1989; ad animare la serata era Roberto Gatti. Cfr. C. CANETTA (a cura di), *Canzonette. Pensieri e parole di un solitario. Incontro con Mogol*, in “Linea d'ombra”, VII (1989), 40, pp. 53-55.

(3) Cfr. p. 583 dell'ed. critica di V. SERENI, *Poesie*, a cura di D. Isella, A. Mondadori, Milano 1995.



- (4) Cfr. F. GAVAZZENI, *Ragioni metriche manzoniane. (Sul metro della prima "Pentecoste")*, in "Metrica", II (1981), pp. 145-57; rinvio poi al mio *Nordiche superstizioni...*, pp. 163-178; a p. 174 l'osservazione sul doppio senario che riprendo in questa sede.
- (5) Cfr. C. OSSOLA, *Manzoni e Mozart*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Editoriale Programma, Padova 1993, vol. II, pp. 1719-1738.
- (6) Cfr. F. LIPPMANN, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Liguori, Napoli 1986, pp. 65-91, in particolare 87-89.
- (7) *Ibi*, p. 90.
- (8) *Ibi*, p. 81.
- (9) Sulla "memoria" del melodramma nel Novecento italiano, cfr. M. MARCHI, *Letteratura e melodramma. Esempi novecenteschi di "scrivere cantando"*, in Id., *Novecento. Nuovi sondaggi*, Le lettere, Firenze 2004, pp. 17-48.
- (10) Per la citazione da canzoni della tradizione sanremese mi avvalgo qui e successivamente, salvo diversa indicazione, dei testi antologizzati da G. BORGNA, in *Storia della canzone italiana*, prefazione di T. De Mauro, Laterza, Roma-Bari 1985.
- (11) Cfr. il mio *Metrica del verso libero italiano...*, pp. 150-151.
- (12) JOVANOTTI, *Bella*, dall'album *Albero*, Soleluna / Mercury, 1997.
- (13) F. GUCCINI, *La locomotiva* (1972) e *Via Paolo Fabbri 43* (1976), in Id., *Canzoni*, a cura di M. Straniero, Lato side, Milano 1978, pp. 64 e 106.
- (14) Cfr. N. TOMMASEO, *Sul numero*, opera inedita preceduta da un saggio di G. Papini sul Tommaseo scrittore, Sansoni, Firenze 1954, pp. 81-2: «Samuele Biava [...], al vedere come la musica moderna faccia forza non solo al senso, ma ai suoni e agli accenti, pensò, per rimedio, aggravare la servitù dell'arte gemella, e fece inni in cui le parole erano scelte per forma che l'accento, per esempio, del secondo verso cadesse nella medesima sillaba che l'accento del quarto, sì che il periodo musicale facesse quel che comandava il poetico; ma a patto che il poetico, come certi consiglieri di tiranni, indovinasse quello che il musicale chiedeva».
- (15) Cfr. U. FIORI, *Scrivere con la voce. Canzone, rock e poesia*, Unicopli, Milano 2003, p. 48.
- (16) Sul tema, vedi *supra*, il saggio su Fortini alle pp.
- (17) Traggo il testo direttamente dagli allegati all'album: V. CAPOSSELA, *Canzoni a manovella*, CGD, 2000.
- (18) Cfr. quanto scritto, *supra*, nel saggio su Campana, pp.
- (19) G. AGAMBEN, *Idea della prosa*, in Id., *Idea della prosa*, Feltrinelli, Milano 1985, p. 23.
- (20) Cfr. M. GASPAROV, *Storia del verso europeo*, pp. 76-79.
- (21) Cfr., *supra*, pp.
- (22) Per un parere, di fatto opposto, che prende non a caso spunto da certe osservazioni di Contini sulla metricità intrinseca dei *petits poèmes en prose* baudelairiani, cfr. R. ANTONELLI, *Tempo testuale e tempo rimico. Costruzione del testo e critica della poesia rimata*, in "Critica del testo", I (1998), 1, pp. 177-201. La centralità della rima nel sistema della versificazione romanza vi è però anche mostrata nella sua relatività storica.
- (23) Cfr. P. PACODA, *Hip hop italiano...*, p. 111, con una correzione (il già del penultimo v. figura alla fine del v. precedente).
- (24) Cfr. M. BORRONI, *Rime di sfida*, Arcipelago, Milano 2004.
- (25) Cfr. in particolare G. FRASCA, *La galassia metrica. Per un'ulteriore scienza nuova*, in "Moderna", I (1999), 2, pp. 13-48.
- (26) F. FABBRI, *Forme e modelli delle canzoni dei Beatles*, in Id., *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica*, Feltrinelli, Milano 1996, pp. 53-79.
- (27) Cfr. N. RUWET, *Funzione della parola nella musica vocale* [1961], in Id., *Linguaggio, musica, poesia*, Einaudi, Torino 1983, pp. 25-54.
- (28) Cfr. U. FIORI, *Tra quaresima e carnevale. Pratiche e strategie della canzone d'autore* [1980], in Id., *Scrivere con la voce*, pp. 13-28.
- (29) R. ROVERSI – L. DALLA, *L'ingorgo*, in L. DALLA, *Automobili*, RCA, 1976; il testo, non riconosciuto da Roversi e firmato con lo pseudonimo Norisso, si legge anche in L. DALLA, *Il futuro dell'automobile, dell'anidride solforosa e di altre cose* [...], a cura di S. Dessì, Savelli, Roma 1977, pp. 73-75.
- (30) Il pezzo in questione è stato analizzato, anche musicalmente, in P. GIOVANNETTI – P. TIRONE, *Il poeta e la canzone di massa. Il caso Roversi-Dalla*, in V. SPINAZZOLA (a cura di), *Pubblico 1985. Produzione letteraria e mercato culturale*, Milano libri, Milano 1985, pp. 246-247.
- (31) Cfr. il fondamentale intervento di F. BANDINI, *Una lingua poetica di consumo* [1976], in L. CÒVERI (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana. Saggi critici e antologia di testi di cantautori italiani*, prefazione di R. Vecchioni, Interlinea, Novara 1996, pp. 27-35.
- (32) Studiando questo tipo di fenomeno appunto in Puccini, Piero Santi fece riferimento a un tipo di rapporto fra parole e musica che "prefigura" la canzone di consumo. Cfr. almeno P. SANTI, *Vocalità pucciniana*, in C. SARTORI (a cura di), *Giacomo Puccini*, Ricordi, Milano 1959, pp. 151-164.
- (33) S. DAL BIANCO, *Vento in città*, in Id., *Ritorno a Planaval*, A. Mondadori, Milano 2001, p. 59.
- (34) R. MONTANARI – A. NOVE – T. SCARPA, *Nelle galassie oggi come oggi. Covers*, Einaudi, Torino 2001.
- (35) E, si noti, nessuno degli autori si era confrontato con opere italiane. L'esito, e forse anche l'intento, della scelta è quello di esaltare il cortocircuito tra la parola - che dice - e la musica - che evoca -, tra i significati "in chiaro" della

*cover* e le pure virtualità *connotative* della canzone di partenza. Cosa, questa, impossibile da fare con composizioni che *denotino* in modo ben più diretto, appunto attraverso l'uso della lingua italiana.

(36) Il frontespizio della *plaque*, priva di numerazioni di pagina, attribuisce l'opera al gruppo Kryptopterus Bicirrhis e elenca i nomi dei quattro componenti, già ricordati; il luogo di edizione, non dichiarato, è Napoli, e la collana, *Quaderni*, risulta diretta da Frasca, Ottonieri e Giuseppe Manigrasso. *Beat* è un disco dei King Crimson uscito nel 1982 presso l'EG Records.

(37) Del tutto diverso è il discorso che riguarda l'esecuzione dal vivo delle *covers*, peraltro effettivamente realizzata – com'è noto – dal trio Montanari-Nove-Scarpa. Curiosamente, ma forse non troppo, il più lontano dei tre dalla poesia istituzionale – ma anche il più roccettaro e il più corporeo se non corposo -, vale a dire Montanari, è quello che otteneva gli esiti "performativi" più memorabili.

(38) G. CELATI, *Testo per Archie Shepp*, in "Musica 80", I (1980), 5, p. 10. «Qui tutto il problema è che la musica non catturi la voce. Se la musica cattura la voce, la voce deve rinunciare a parlare la sua lingua. Si mette a parlare una lingua meccanica, come le poesie scolastiche, rimane incastrata nella cadenza metrica, zum papà zum papà. [...] / Un principio è dunque: non mettere la lingua in musica ma cercare le musiche della lingua. Ridurre lo scarto tra cantare e parlare, come fa Jeanne Lee. Lo stesso problema ce l'hanno i poeti moderni da Pound a Ginsberg in poi, anche loro nel nostro fronte. / Si tratta di seguire la variazione continua del parlato, ma c'è di più. C'è una questione di impulsi di voce, che sono onde della voce, andamenti a scatti e scarti che producono un moto ondulatorio. La voce di Jeanne Lee e il sax di Archie Shepp sono tutti in questo moto ondulatorio, e le onde di voce sono precisamente le musiche della lingua che nessuna musica può trascrivere».

(39) M. FRIXIONE, *Ologrammi*, con una nota di G. Alfano, Zona, Rapallo 2001, p. 81.

## IL “LAI DEL RAGIONARE LENTO” E LA SUA VOCE POETICO-MUSICALE.

### Appunti per un’analisi razionalemotiva.

Premetto che da tempo i miei interessi musicologici si rivolgono soprattutto alla fenomenologia, vastissima, del rapporto fra poesia e musica. Sino ad oggi ho analizzato composizioni vocali di ogni genere, periodo storico, ambito culturale: dal canto trobadorico medievale alle più varie forme di moderna ‘canzone d’autore’, passando attraverso la *chanson* rinascimentale e il madrigale cinquecentesco, la cantata barocca e il *Lied* romantico. Non ho alcuna difficoltà ad ammettere che ogni mia analisi è nata, è cresciuta e si è compiuta esattamente come un articolato, per lunghi tratti emozionante, atto d’amore; non ho mai scelto di analizzare un’opera poetico-musicale di cui non mi sia, più o meno perduto, innamorato. Spesso vi è stato un colpo di fulmine iniziale, al primo ascolto dell’opera, che ha immediatamente stimolato una curiosità, un desiderio di conoscenza, non molto dissimile da quello che si prova nei confronti della persona amata; altrimenti la presa di coscienza dell’innamoramento è stata più graduale, ma non per questo meno emozionante. Una volta che realizzo di essermi appassionato, tramite il puro ascolto, di quell’opera, non posso fare a meno di impiegare ogni possibile mezzo per soddisfare la mia ansia di conoscenza, pur sapendo che non sarò mai in grado di comprenderla o possederla realmente, né tanto meno di svelarne il mistero, di spiegarne compiutamente bellezza e ragion d’essere. Mi accontenterò di ‘conoscerla’, anche biblicamente, di ‘amarla-interpretarla’ a mio modo, attraverso l’analisi.

Già, perché, a tal fine, l’ascolto non basta, e neanche l’ancor più empirico atto esecutivo. L’ascolto del testo sonoro sarà, sì, il fondamentale punto di partenza e di arrivo della mia esplorazione analitica, che passerà anche attraverso una personale riesecuzione dell’opera stessa (sia essa rappresentata da partitura autoriale, come nella musica classica, o da trascrizione inevitabilmente imprecisa del testo sonoro, come nei repertori *jazz* e *popular*). Ma quel tipo particolare di sentimento erotico-conoscitivo che mi anima, per quanto stimolato dall’ascolto e ravvivato dalla *performance*, per poter essere soddisfatto richiederà anche—e soprattutto—un più complesso sforzo cognitivo, non solo emotivo ma anche razionale, che mi permetta per quanto possibile di tradurre le mie sensazioni in idee e concetti più precisi, sulla base di dati analitici oggettivi. Solo in questo modo potrò affermare, almeno, di ‘conoscere’ l’opera amata, in profondità, proporre un’interpretazione personale, sì, ma fondata su dati e argomenti oggettivi, e in quanto tale comprensibile—non necessariamente condivisibile—anche da altri. Tali dati e argomenti oggettivi, infine, per essere davvero rilevanti, dovranno riguardare entrambe le componenti linguistiche, entrambi i livelli espressivi, di cui è costituita un’opera poetico-musicale: il che significa che lo scopo dell’analisi sarà quello di far luce non solo sul significato di un dato testo verbale e del suo rivestimento musicale, ma anche e soprattutto sul senso complessivo della loro mutua interazione; ovvero sulla ‘terza dimensione’—linguistico-espressiva—formata dall’unione di musica e poesia.

Non sempre, a dire il vero, i due linguaggi hanno modo di compenetrarsi così in profondità; capita anche che essi si ritrovino insieme senza fondersi in un unico flusso, formando due discorsi paralleli, tolleranti l’uno dell’altro, magari anche analoghi, ma sostanzialmente distinti. Fattostà che, fino ad oggi, quest’ultimo tipo di relazione non ha suscitato in me quella curiosità di cui sopra: tutte le opere poetico-musicali di cui mi sono invaghito, fatalmente, si sono rivelate essere il frutto di un’unione strettissima, inscindibile, fra parola e suono musicale. In ognuna di esse il testo verbale è comunque intonato per dar vita ad una ben definita melodia vocale, eseguita dal cantante quasi sempre su di un accompagnamento strumentale compiutamente sviluppato, che interloquendo con il canto—non importa se in sintonia o in contrasto con la sua linea melodica—contribuisce anch’esso a determinare il senso complessivo dell’opera. Questo requisito, comune a tutti i generi più sopra menzionati, è invece estraneo a forme di carattere più ‘parlato’ e anti-melodico, quali ad esempio il *rap* e l’*hip-hop*, che non a caso non hanno mai, in alcun modo, attratto il mio interesse, non solo di studioso, ma anche di semplice ascoltatore.

Come sarà mai stato possibile, allora, che io mi sia fatto coinvolgere così tanto da quella sorta di anti-melodico *rap* che è il “*Lai* del ragionare lento” di Lello Voce? al punto da ascoltarlo e riascoltarlo più volte, al punto da avventurarmi nel presente saggio analitico? E dire che lo stesso autore mi aveva messo in guardia con parole inequivocabili: il “percorso” rappresentato dal CD *Fast Blood* (2004) “si proponeva come obbiettivo proprio di NON realizzare quella terza dimensione; perché nello spazio tra musica e suono della parola, precisamente lungo quel ‘bordo’ vuoto di cui tu parli, si allogasse la sensazione che, anche se ‘detta’, quella era poesia ormai sempre inevitabilmente ‘scritta’” (lettera e-mail del 22 novembre 2007). Nello stesso messaggio, tuttavia, Lello citava proprio il primo e più “lento” dei quattro *Lai* di *Fast Blood* come “eccezione melodica” di quel percorso, laddove però la musica, come in tutti gli altri casi, continuava a “restare sullo sfondo”. Ebbene, dopo tanti ascolti e accenni riesecutivi, alternati a più sistematici sforzi analitico-interpretativi, credo di aver capito, perlomeno, le ragioni di questo mio inaspettato coinvolgimento, che tutt’ora rimane—lo ripeto—a un tempo emotivo e razionale. Prima di illustrare tali ragioni sulla base di argomentazioni analitiche, ne anticipo subito, qui di seguito, le tre coordinate fondamentali.

(1) *Il testo poetico scritto: la Voce autoriale.*

Il testo verbale, anzitutto, costituisce poesia pura, autosufficiente e di altissima qualità, degna di essere analizzata da ogni punto di vista e con i più raffinati strumenti critici. Qui, come altrove, Lello Voce dimostra di essere poeta non solo per la rara padronanza tecnica, artigianale, di tutti gli ‘arnesi’ linguistici del suo ‘mestiere’, ma anche—mi si perdonerà l’inevitabile gioco di parole—per la sua capacità di ‘parlare’ attraverso di essi con una sua inconfondibile Voce poetica. Ciascuno di noi, alla semplice lettura del testo stampato sul booklet del CD, potrà percepire l’oggettiva potenza di questa voce, la cui straordinaria musicalità verbale non è mai il frutto di un puro gioco virtuosistico, fine a se stesso, ma è sempre il necessario veicolo di altrettanto necessarie idee, immagini, riflessioni, pulsioni. Personalmente riconosco in questo testo la realizzazione concreta di quella che l’autore stesso immaginava essere “una voce nuova, che non sia più sede solo d’emozione, ma che si faccia corpo della ragione, sua espressione, [...] una voce emozionante, ma non emozionale” (si rimanda il lettore al testo integrale del “breve scritto quasi-teorico”, intitolato *Il poeta parasaurolophus*, stampato nelle ultime due pagine del booklet di *Fast Blood*).

(2) *Il testo poetico sonoro: la Voce esecutiva.*

Pur trattandosi di poesia “sempre inevitabilmente scritta”, l’autore sente la necessità, evidentemente insopprimibile, di ‘dirla’ a voce, ovvero di ‘eseguirla’, in ciò non molto dissimile da un compositore che esegue la sua partitura musicale. In tal modo, da un lato la Voce poetica autoriale viene ad incarnarsi nella concreta fisicità sonora della Voce esecutiva; d’altro lato il ‘testo scritto’—di per sé preciso *quasi* come una partitura musicale—viene trasformato in un ‘testo sonoro’, in grado di definire in modo molto più esatto tutte quelle inflessioni ritmiche, fonico-timbriche, dinamiche e melodiche che nella ‘partitura’ verbale sono presenti solo in potenza, rimanendo aperte ad una gamma pressoché infinita di possibili interpretazioni. La personale interpretazione vocale che Voce propone della propria voce autoriale, d’altra parte, non consiste in una vera e propria ‘intonazione’ melodica, e neanche in una mera ‘recitazione’ parlata; i suoi possibili modelli—non importa quanto consapevoli—vanno a mio parere ricercati non solo nel mare magnum del contemporaneo repertorio *rap* e *hip-hop* (incluso quello rappresentato dai due gruppi prediletti dall’autore, *Cypress Hill* e *Asian Dub Foundation*), ma anche nelle *performances* recitative di grandi poeti e attori quali, ad esempio, Dylan Thomas (*And Death Shall Have No Dominion*), Carmelo Bene (lettore, ad esempio, dei grandi poeti russi) o Haroldo De Campos (splendidamente ‘transcreato’ dallo stesso Voce nell’antologia *L’educazione dei cinque sensi*, Pesaro, Metauro, 2005). In tutti questi casi, anche se con voci e stili diversi, il lettore-poeta non si limita a declamare il testo con estrema chiarezza, proporzionale alla nitidezza dei suoi ragionamenti e sfoghi appassionati, ma amplifica a dismisura—arrivando talora a distorcerla—la *melopoeia*, la musica verbale risonante in ciascuno di quei versi. Vi è infatti, in tutte queste letture, una fortissima componente emotiva, il cui graduale emergere determina una sintomatica manipolazione extraverbale—a suo modo ‘musicale’—particolarmente evidente sui piani concomitanti del ritmo e

del profilo intonativo, oltre che su quelli più ovvi dell'agogica e della dinamica. La pur 'ragionata' lettura di Voce risulta, in tal senso, non meno necessariamente "emozionata" ed "emozionante" di quella di Thomas: le immagini di morte e dolore, nostalgia e umano sgomento, diverse in ciascun autore ma fondate su ragionamenti similmente logici, si riflettono esse stesse nei continui deragliamenti ritmici e melodici—accompagnati da accelerazioni e rallentamenti, alzamenti e abbassamenti di volume—di una Voce esecutiva che sin dall'inizio percepiamo come intensamente, dolorosamente, appassionata.

(3) *I suoni della Voce musicale e il loro rapporto con il testo della Voce esecutiva.*

Vi è però una differenza fondamentale fra un Dylan Thomas che declama *And Death* e un Lello Voce che esegue il *Lai* lento. Il primo poeta-interprete è davvero libero di modulare i ritmi e i suoni di un testo scritto che dunque mantiene intatta, anche nella lettura a voce alta, tutta la sua originaria 'purezza'. Non è invece questo il caso di Voce, la cui *performance* vocale—per quanto non meno intensa ed anzi anche più ricca di chiaroscuri, sfumature e scarti emotivi—è comunque a suo modo vincolata alla musica strumentale d'accompagnamento; la quale non si limita certo a scorrere *dietro* le parole, fornendone il mero sfondo: essa scorre, semmai, *con* le parole (talora arrivando a sovrastarle nel volume, oscurandone la stessa intelligibilità), dando vita a un'altra Voce, tutta musicale, altamente individualizzata, strutturata, significativa. Un simile vincolo, naturalmente, non è comparabile a quello tipico di una canzone vera e propria: non solo il testo verbale è 'detto' invece di essere 'cantato', così da cristallizzarsi in moduli ritmici e profili intonativi tendenzialmente più 'logogenici' che 'melogenici', ovvero più legati alla parola e alle spontanee modalità declamatorie di un testo parlato, che non al suono musicale e ai più precisamente definiti contorni strutturali di una melodia vera e propria; ma quei ritmi e quei profili, a loro volta, tendono a definirsi e a conformarsi indipendentemente dai ritmi e dai motivi dell'accompagnamento strumentale. Nonostante ciò, come si vedrà nel corso dell'analisi, questi due discorsi paralleli, poetico e musicale, non solo trattano—con mezzi linguistici diversi—lo stesso tema, ma inevitabilmente finiscono per riflettersi e influenzarsi l'un l'altro anche sul piano della forma.

Nelle pagine seguenti cercherò proprio di illustrare come i ragionati suoni elettronici elaborati da Frank Nemola, insieme a quelli altrettanto significanti emessi dal flicorno di Michael Gross, contribuiscano attivamente a determinare sia la struttura complessiva del *Lai* lento, sia il suo senso profondo, rivelandosi come ideale completamento musicale del già di per sé eloquente discorso poetico di Lello Voce. La cosa per me più impressionante, tale da stimolare il mio totale coinvolgimento psicofisico e intellettuale, sta nel fatto che per arrivare a un risultato così efficace, ed originale, questi musicisti—anche in questo caso non importa se consapevolmente o meno—si sono serviti di una tecnica compositiva antichissima, risalente ad almeno quattro secoli fa; a loro va il merito di essere riusciti ad applicarla, con mezzi strumentali e colori sonori moderni, al non meno attuale testo poetico di Lello Voce, mantenendone intatta, ed anzi rigenerandone, l'originaria potenza espressiva.

\*

\*

\*

Che la Voce poetica non sia poi così indipendente da quella musicale, lo si può già comprendere dalla notevole divergenza strutturale esistente fra il testo verbale scritto del *Lai* lento e quello sonoro. Se si ascolta il pezzo seguendone le parole così come esse sono stampate nel booklet del CD (ma anche nel sito web dell'autore), ci si troverà di fronte a due segmentazioni, a loro modo 'versali', completamente diverse: l'una visibile sulla pagina, l'altra percepibile a orecchio. Il punto è che la versificazione, libera o regolata che sia, dovrebbe essere il requisito fondamentale di ogni poesia scritta, tale da distinguerla da un testo in prosa; se anche il *Lai* lento appartiene al primo genere—come segnalatoci dall'autore—allora ci si aspetterà che la sua edizione letteraria ufficiale, effettivamente scritta, ne rappresenti in modo inequivocabile anche l'articolazione versale; il che sembra invece essere smentito dal modo in cui Lello Voce 'dice' il suo testo, tale cioè da suddividere i suoi liberissimi e traboccanti 'versi' stampati in segmenti più brevi, spesso persino legati da rime e/o anafore, comunque più compatibili con la tradizionale nozione di 'verso'. Si

potrebbe anche ipotizzare che il testo, piuttosto esteso, sia stato edito in forma quasi prosastica, senza reale segmentazione versale, per pure ragioni di spazio; tale soluzione grafica, tuttavia, forse necessaria nel caso del booklet del CD, non lo sarebbe affatto nel caso della pagina, virtuale e illimitata, del sito web. Tutto ciò mi fa credere che i reali ‘versi scritti’ di questo testo siano, paradossalmente, proprio quelli via via messi a fuoco dalla Voce sonora di Lello Voce, secondo criteri definiti *anche* dall’accompagnamento strumentale e dalla sua struttura musicale. Per rendersene conto, sarà bene a questo punto ascoltare il *Lai* lento seguendone il testo nell’edizione scritta ufficiale, qui di seguito riproposta; questa prima lettura-ascolto, fra l’altro, permetterà a ciascun lettore di reagire liberamente all’opera poetico-musicale, farsene un’idea propria, tenendosi per il momento al riparo dalle mie personali interpretazioni analitiche.



Così non va, non va, non va, ti dico che così non va: come una supernova esplosa come un astro strizzato di fresco come la tua bocca stanca e tesa accelerata come particella ora non so più nemmeno se sia una stella o invece pajette incollata allo sguardo scheggia di diamante che ti fora le pupille o desiderio di luce che sfarfalla all'orizzonte dell'ultimo oltremondo viaggio condanna che ci danna panna acida che ingozza la parola che ora già ci strozza perché così non va, non va, non va: è ormai soltanto un buco nero di sentimenti e fiati amore addomesticato casalingo come un tigre prigioniero o invece credi che dovremmo dimissionare l'anima e restar lì a vedere se alla fine ci sarà il premio il lingotto la crociera che ci crocifigge lo sforzo che infine ci infigge nel ricordo lo *share* di un suicidio spettacolare e notiziabile sintesi ultima dello scibile di noi genere umano di noi genere estinto di noi umani generati usati rottamati

*(se ti parlo ormai non mi parlo, se mi parlo ormai non ti parlo e se ne parlo credimi è solo perché nel fiato che si elide in pensieri resta la nostalgia di quando era ieri)*

Così non dura, non dura, non dura, vi dico che così non dura: qui si muore di fame e d'obesità si muore di ricchezza e povertà, si muore di solitudine e rumore si muore in nome di Dio per liberarsi di Dio si muore per il solo gusto di farlo e sentirsi anche solo per un attimo Dio e io che qui trafitto stringo al petto tutto il mio disfatto me straccio il contratto e già tremo nel tirare il dado credetemi vedrete che alla fine della fine saremo colpevoli nostro malgrado e ci saranno fiumi inutili di sangue e inchiostro mostri perché così non dura, non dura, non dura: forse saranno gli uccelli o un brulicare d'insetti o gli occhi stretti delle belve degli esseri striscianti delle selve né ce ne saranno in salvo ma ce ne saranno invece di feroci dal cuore calvo e le mascelle strette a digrignarci le colpe a morderci l'anima al garretto a strapparci confessioni torturate dal privilegio a dettare l'ultimo florilegio lo spasimo ironico che con un rutto dirà punto e basta che dell'ultimo distrutto farà monumento del lamento sberleffo sentimento spento tormento

*(se vi parlo ormai non mi parlo, se mi parlo ormai non vi parlo e se ne parlo credetemi è solo perché le parole sono il ritmo della riscossa insulto autismo acre che dà la scossa)*

Così finisce male, male, male, gli dico che così finisce male: perché ormai non ci sono più perché né parole adatte allo sbigottimento né attimi d'innamoramento né voglia di vento perché si vive di spavento contento di buio a cinque stelle di corpi senza pelle di cielo senza faville di mascelle serrate di maschere clonate si vive d'ignominia e falsità e il male è un ovvietà un'abitudine è un luogo comune un vestito rozzo e tozzo sul futuro un muro duro e scuro scudo transazione emozionale investimento sentimentale senza sale perché così finisce male, male, male: e non vale il trucco dell'opulenza né quello bieco della scienza non vale il Dow Jones che sale non vale la conquista dello spazio e nemmeno la commozione per lo strazio né le viscere immolate all'eterna sordità del cielo solo forse strappando il velo forse scavando fino alle radici del melo e del canto comune dell'aspro pelo e del gastrico gonfio di gas e bugie gonfio di cibo e bolo e chimo e chilo dopo chilo dimagrirsi il profitto sino a renderlo esistenza scommessa rischio di utopia respiro lungo e promessa

*(se gli parlo ormai non mi parlo, se mi parlo ormai non gli parlo e se ne parlo credimi è solo perché odio dire io l'avevo detto, perché non c'è scampo e scampo non c'è se l'ho detto)*

Così non va così non dura così finisce male: c'è un'aria che spira un'atmosfera da strage un clima che intima gente che plaude prona s'inchina c'è che chi dovrebbe opporsi pone domande e non ha risposte c'è che nessuno ha più speranze riposte ma solo azioni e buoni bontà in borsino e sentimenti in finanziaria c'è che è una mal'aria tutta umida di violenza e senza ripari a cui correre né santi a cui ricorrere c'è che anche i tuoi occhi ormai non vedono quanto ciechi sono divenuti i miei vecchi di dolore e di ore presbiteri di anni e orbi di debiti perché così non va così non dura così finisce male: non c'è più sale nemmeno a fare male solo cocci di bicchieri frantumi di piatti aguzzi feroci come voci colli di bottiglia migliaia e migliaia di parole e parole e parole resti d'ossa senza morsi torsi d'uomini e donne gonne vuote di gambe mani senza braccia piedi senza dita solo quest'interminabile parodia di vita sgradita senza uscita questo tronco d'esistenza che non fa più resistenza che s'arrende ma poi già domani si pente pensa per vizio per abitudine che forse è possibile credibile immaginabile che raschia il fondo si nutre d'avanzi e scampoli e sogni e intanto avanza avanza come un'onda come un vento come un rigo che copre con la lana dei versi il corpo nudo di noi due, riversi...

La natura poetico-versale di questo testo appare evidente più che altro sul piano della macrostruttura: esso è infatti suddiviso in quattro strofe di 14 ‘versi’ complessivi, le prime tre chiuse da *ritornello variato* (posto fra parentesi e in corsivo), l’ultima culminante senza soluzione di continuità in una coppia finale che non costituisce più *ritornello* parentetico ma chiusa effettiva dell’intero testo, essendo separata solo graficamente (non sintatticamente) dal blocco strofico dei precedenti 12 ‘versi’. Continuo a usare il termine ‘verso’ con le pinze (virgolettandolo), perché troppi, in questo caso, sono i sintomi anche solo testuali della sua inadeguatezza: troppi gli *enjambements* tra un segmento e l’altro (particolarmente evidenti in almeno 21 casi), troppe le *rimamezzo*, in totale assenza di rime esterne, troppe le cesure interne; e tutti interni rimangono anche gli infiniti giochi fonico-timbrici di anafora, allitterazione, assonanza, consonanza, paronomasia, che percorrono senza sosta, spezzati solo da brevi e affannati respiri, ciascuna strofa. Per non parlare poi dell’estrema lunghezza di tutti e 56 i segmenti ‘versali’, tale da rendere impossibile l’individuazione di uno specifico *pattern* metrico ricorrente: non solo il computo delle sillabe spazia liberamente dalle 23 iniziali (con terminazione parossitona, o ‘piana’) alle 35, o giù di lì, toccate esclusivamente nel terzultimo segmento (a terminazione proparossitona, o sdrucchiola); ma in nessun caso si può parlare di ‘verso composto’, non essendoci segmento che possa essere suddiviso in unità metriche regolari, o comunque tali da acquisire rilievo strutturale in virtù della loro ripetizione.

Quest’ultimo fenomeno, ancora una volta, si verifica esclusivamente sul piano della macrostruttura, secondo un duplice procedimento di ricorrenza ciclica. Il primo, e più ovvio, consiste nella riproposizione variata del *ritornello parentetico* in chiusura delle prime tre strofe; in virtù della variazione, tuttavia, quel che ‘ritorna’ è una ‘coppia di versi’ solo inizialmente fondata sullo stesso *pattern* metrico (primi due membri novenari piani del verso 13), ma poi via via diversificata (membro finale sdrucchiolo del v. 13 + quasi tutto il v. 14) sia nel numero delle sillabe, sia nel modulo accentuativo, come qui di seguito illustrato:

	(9)	+	(9)	>	(6 / 7* sdrucchiolo)	(=23/24 sdr.)
I.13	Se ti parlo ormai non mi parlo,		se mi parlo ormai non ti parlo	—	e se ne parlo credimi	
II.13	Se vi parlo ormai non mi parlo,		se mi parlo ormai non vi parlo	—	e se ne parlo credetemi*	
III.13	Se <u>gli</u> parlo ormai non mi parlo,		se mi parlo ormai non <u>gli</u> parlo	—	e se ne parlo credimi	
<hr/>						
	(15)	+	(13)			(=28)
I.14	è solo perché nel fiato che si elide in pensieri /		resta la nostalgia di quando era ieri			
<hr/>						
	(18)	>	(11)			(=29)
II.14	è solo perché le parole sono il ritmo della riscossa		—	insulto autismo acre che dà la scossa		
<hr/>						
	(14)	+	(14)			(=29)
III.14	è solo perché odio dire io l’avevo detto, /		perché non c’è scampo e scampo non c’è se l’ho detto			

Se il primo verso della coppia (13) ricorre pressoché invariato, il secondo (14) si ripete solo nel ‘senario tronco’ d’avvio (*è solo perché*,) per poi raggiungere quasi lo stesso numero di sillabe scomponendosi in due ‘emistichi’ di estensione e accentuazione sempre diverse; un minimo di regolarità interna è data dalla perfetta rispondenza rimica fra i due emistichi (*ieri*, *scossa*, *detto*), che d’altra parte sembrano equilibrarsi metricamente solo nella terza ed ultima ricorrenza (assomigliando qui davvero a due ‘versi’ piani e rimanti di 14 sillabe).

Ancor più rilevante, anche ai fini della complessiva coesione formale dell’opera, è il secondo tipo di ricorrenza ciclica, coinvolgente tutte e quattro le strofe, e consistente nel ritorno relativamente più ravvicinato di analoghe ma più brevi porzioni verbali; la prima delle quali è costituita dall’incipit “Così non va, non va, non va, / ti dico... che così non va”. Si può cogliere in questa sorta di ‘doppio novenario tronco’, nelle percussioni in levare della sua ostinata negazione, il

pilastro a un tempo ritmico-verbale e tematico dell'intero *Lai*: in forma gradualmente variata, infatti, esso ricorre nel primo e nel settimo 'verso' di ciascun blocco strofico, in modo che questo risulta ogni volta suddiviso in due porzioni equivalenti (sei + sei, senza contare i due versi di ciascun *ritornello* e della chiusa). Se il *ritornello* costituisce solo il (parentetico) punto d'arrivo dei primi tre sfoghi strofici (non dell'ultimo), le otto ricorrenze di questa più concisa e dinamica cellula motivica rappresentano invece, via via, la scintilla iniziale e la ben cadenzata scansione ritmico-tematica dell'intero lamento. Esse, per di più, sono ordinate in modo così logico e consequenziale da formare un'intelaiatura retorica—e architettonica—perfetta; nella quale tre diverse formulazioni dello stesso motivo (I-II-III) vengono infine combinate nella sintesi della strofa conclusiva (IV):

I. 1:	Così non va, non va, non va,	(9tr)
	ti dico che così non va:	(")
7:	perché così non va, non va, non va:	(11tr)
<hr/>		
II. 1:	Così non <i>dura</i> , non <i>dura</i> , non <i>dura</i> ,	(11)
	vi dico che così non <i>dura</i> :	(9)
7:	perché così non <i>dura</i> , non <i>dura</i> , non <i>dura</i> :	(13)
<hr/>		
III.1:	Così <u>finisce male</u> , <u>male</u> , <u>male</u> ,	(11)
	gli dico che così <u>finisce male</u> :	(")
7:	perché così <u>finisce male</u> , <u>male</u> , <u>male</u> :	(13)
<hr/>		
IV.1:	Così non va,	(5tr)
	così non <i>dura</i> ,	(5)
	così <u>finisce male</u> :	(7)
7:	perché così non va,	(7tr)
	così non <i>dura</i> ,	(5)
	così <u>finisce male</u> :	(7)

Quel che varia, passando da un blocco strofico all'altro, non è tanto il contenuto-base di ciò che via via emerge come la reale 'cornice-ritornello' della composizione, quanto semmai la declinazione pragmatico-emotiva del suo pessimistico allarme; e in particolare: (1) l'esplicita indicazione dei suoi destinatari; (2) l'implicito riferimento ad una circostanza imprecisata, da cui dipende una situazione sempre più preoccupante e senza via d'uscita.

(1) Nel permanere costante del monolitico "Così" (la prima e semanticamente più pesante parola dell'intero testo), l'io lirico si rivolge inizialmente a un 'tu' (I) destinato a mutarsi rispettivamente in 'voi' (II) e in 'lui' (III) per poi rimanere indefinito (IV), secondo lo stesso ordine seguito nei *ritornelli* parentetici di fine strofa: "ti dico"="ti parlo" (I) > "vi dico"="vi parlo" (II) > "gli dico"="gli parlo" (III) > assenza d'interlocutore diretto = assenza di *ritornello* (IV). A questa sorta di graduale (in realtà solo apparente) eclissi del destinatario contribuisce naturalmente il *ritornello* stesso, ovvero la 'cornice interna' del *Lai*, che scorre in una stratificazione più intima della coscienza lirica proprio per ribadire l'implicita (parentetica) impossibilità di comunicare ciò che non può essere né compreso, né adeguatamente espresso. Solo qui, infatti, la prima persona singolare fa capolino nel testo per confrontarsi direttamente con altre 'persone', ottenendo però solo una reciproca neutralizzazione: affermare che *ormai*, 'nel momento in cui io ti/vi/gli parlo, non parlo a me stesso', e viceversa, significa aver perso fatalmente ogni speranza di comunicare l'incomunicabile. Rimane solo la possibilità-speranza di parlarne, in assoluto, in risposta a una necessità fisica di sopravvivenza—se non a una 'fede' nella vita—profonda e ineludibile, 'incredibile' nel suo misterioso persistere: *se ne parlo, credimi/credetemi, è solo perché* credo

ancora nella forza (misteriosa eppur concreta) delle parole, negli echi nostalgici della loro scia sonora (I), nella violenta ma vitale *scossa* trasmessa da loro *ritmo* di *riscossa* (II), nella loro capacità di rappresentare, comunque, lo sgomento di chi sa che *non c'è più scampo* (III).

(2) Nelle più manifeste scansioni motiviche delle strofe, a loro volta, si assiste a un analogo ma più dinamico crescendo razional-emotivo di sfiducia, riferito—beninteso—non certo alla parola quanto al senso di ciò che neanche essa è in grado di spiegare, e che si cela dietro quel pesantissimo *Così*: dal secco e ancora presente *non v* iniziale (I) si passa alla declinazione sempre più pessimistica, e rivolta al futuro, del centrale *non dura* (II) e del definitivo *finisce male* (III); la stessa progressione, come si è già illustrato, viene infine condensata nella sintesi conclusiva (IV), questa volta in sintomatica assenza sia di interlocutori ben definiti, sia di *ritornello*.

La potenza puramente verbale di tutte queste espressioni angosciante eppur vitali di sfiducia, incomunicabilità, annullamento, nostalgia, dipende anche dalla natura a un tempo propulsiva e patetico-drammatica del loro stesso ritmo, o meglio dello specifico *pattern* di scansione metrico-accentuativa che sin dall'inizio le proietta in avanti, per poi a più riprese sospingerle lungo l'intero percorso testuale della composizione. Sulla carta, sembrerebbe trattarsi di una scansione metrica in levare del tipo più semplice, quello cosiddetto 'giambico', caratterizzato dalla regolare alternanza di sillabe atone e toniche (non accentuate e accentuate); come già nel caso della 'cellula' iniziale:

[ U - U - | U - U - || U - U - U - U - || ... U - U - U - ]  
Così non va, non va, non va, / ti dico che così non va [...] perché così non va... etc..

Nella sua esecuzione vocale, tuttavia, Lello Voce tende ad alleggerire il peso accentuativo della prima sillaba tonica, in termini sia di intensità sia di durata, col duplice effetto di protrarre la complessiva sospensione 'anacrusica' delle sillabe atone e rendere ancor più energica la loro risoluzione tonicizzante:

[ U U U - | U - U - || U U U || U U - U - || ... U U U - U - || ]  
Così non va, non va, non va, / ti dico ... che così non va [...] perché così non va... etc..

(Ossia: 'peonio IV' iniziale con duplice eco 'giambica' + 'anfibraco' con pausa + 'anapesto' e 'giambo'; 'peonio IV' e 'giambo' etc.). Una volta che tale cellula ritmico-propulsiva viene 'attivata', come si diceva, in seguito essa può essere ribadita in tutte le varianti possibili, con passo più o meno accorciato o allungato, ma tendenzialmente in levare: da questo punto di vista l'intera composizione poetica (*ritornelli* inclusi) costituisce una serie pressoché infinita non solo di semplici 'giambi' (U -) o 'anfibrachi' (U - U), ma anche di 'anapesti' (U U -), 'peonii' (U U U -), o di ancor più complesse figure d'impronta *rap*, caratterizzate da ancor più estese sospensioni anacrusiche (a partire da U U U U -). Se insisto su questo punto, rischiando di apparire pedante, è perché l'impiego di simili figure ritmico-metriche rimanda a un'intera tradizione, trasversale (non solo 'classico-colta' ma anche 'popolare-popular'), di composizioni poetico-musicali dal carattere fortemente tragico, nel più dei casi riconducibili allo specifico genere del Lamento: a partire almeno dal Cinquecento, fino ad oggi, poeti e musicisti, operisti e cantautori della più varia estrazione e provenienza si sono serviti in particolare delle figure anapestica e peonia IV per fornire una rappresentazione puramente ritmico-simbolica della morte. Il punto, insomma, è che nell'esecuzione del suo struggente "*Lai* del ragionare lento", nel suo moderno lamento, servendosi anche di tecniche percussive proprie del *rap*, Lello Voce dà voce anche ritmica al senso di angoscia e morte, oltre che d'indignazione e riscossa, che anima tutti i suoi 56 'versi'.

Allo stesso effetto contribuiscono i suoni forse improvvisati, senza dubbio regolati da una ferrea logica compositiva e drammatico-esegetica, di Frank Nemola e Michael Gross. Nella seguente trascrizione analitica del *Lai*—che invito a rileggere-ascoltare—ho cercato di evidenziare la duplice funzione complementare, strutturante e semantico-espressiva, via via svolta da quello che si rivela essere il vero 'interlocutore', puramente musicale, del poeta Voce e della sua poetica voce.



# I [0 - 2':23"]

Così non *va*, non *va*, non *va*,  
 ti dico... che così non *va*:  
 come una supernova esplosa  
 come un astro strizzato di fresco  
 come la tua *\*bocca stanca* e *tesa*  
 accelerata come *particella*  
 ora... non so più nemmeno se sia una stella  
 o invece...  
 pajette incollata allo *sguardo* scheggia di diamante  
 che ti *fora* le pupille o desiderio di *luce\**\_\_\_\_  
 che sfarfalla all'orizzonte dell'*ultimo oltremondo*  
 viaggio *\*condanna* che ci *danna*  
*panna acida* che ingozza la *parola*  
*che ora* già ci strozza.\*\_\_\_\_

[recitazione quasi 'versale']  
 [su percussioni (*raga*) ]

[stacco batteria\*]

[*'scosse elettroniche' (\*)>*]  
 [pulsazione tellurica]

[tetracordi] [solo] [motivi] [arpeggi]  
 [basso] [flicorno] [chitarra]

Perché così non *va*, non *va*, non *va*: \ è ormai soltanto un buco  
 nero di sentimenti e fiati \ amore addomesticato \ casalin-  
 go \ come un tigre prigioniero o invece... credi che dovremmo dimissionare l'ani-  
 ma \ e restar lì a vedere se alla fine ci sarà il premio \ il lingot-  
 to \ la crociera che ci crocifigge lo sforzo che infine ci infigge nel ricor-  
 do \ lo *share* di un suicidio spettacolare e notiziabile \ sin-  
 tesi ultima dello scibile di noi genere umano \ di noi genere estinto \  
 di noi umani generati usati rottamati. \

1			
2			
3			
4			
5	(etc.)	*1	
6			
7			
8			
1		*2	+
2			
3			
4			

(Se ti *parlo* ormai non mi *parlo*, se mi *parlo* ormai non ti *parlo* \  
 e se ne *parlo* credimi è solo perché nel fiato che si elide in pensieri \  
 resta la nostalgia di quando era ieri.)  
 (...resta la nostalgia di quando era... ieri.)

## II [2':24" - 4':46"]

Così non *dura*, non *dura*, non *dura*, \ vi dico che così non *dura*: \  
 qui si muore di fame e d'obesità \ si muore di ricchezza e povertà, \  
 si muore di solitudine e  
 rumore \ si muore in nome di Dio per liberarsi di Dio \ si muore... per il solo  
 gusto di farlo e sentirsi anche solo per un attimo... Dio \ ed io \ che qui tra-  
 fitto stringo al petto tutto il mio *disfatto* me \ straccio il *contratto* \ e già tremo nel  
 tirare il dado \ credetemi vedrete che alla fine della fine \ saremo colpevoli nostro  
 malgrado \ e ci saranno fiumi inutili di sangue e *inchiostro*... *mostri*.  
 Perché così non  
*dura*, non *dura*, non *dura*: \ forse saranno gli uccelli o un brulicare d'*insetti* \  
 o gli occhi *stretti* delle *belve* \ degli esseri striscianti delle *selve* \ né ce ne sa-  
 ranno in *salvo* \ ma ce ne saranno invece di feroci dal cuore *calvo* \ e le ma-  
 scelle strette a digrignarci le colpe \ a morderci l'anima al garretto \ a strapparci  
 confessioni torturate dal *privilegio* \ a dettare l'ultimo... *florilegio* \ lo  
 spasimo ironico che con un rutto dirà *punto* e *basta* \ che dell'ultimo  
 distrutto farà monu-  
 mento del lamento \ sberleffo sentimento spento \ tormento.

[flic. a 2]  
 var.<sup>2</sup>

(Se vi *parlo* ormai non mi *parlo*, \ se mi *parlo* ormai non vi *parlo* \  
 e se ne *parlo* credetemi \ è solo perché le parole sono il ritmo della *riscossa*, in-  
 sulto \ autismo acre che dà la *scossa*, in-  
 sulto \ autismo acre \ che dà la *scossa*.)

1		*2 (unis°)	
2			
3			
4			



### III [4':47" – 7':09"]

Così finisce <b>male, male, male</b> , gli dico che così finisce... <b>male</b> :				[1 <sup>a</sup> <u>interruzione tetracordo</u> = <u>sib</u> !]
perché ormai non ci sono più perché né parole...adatte allo <u>sbigottimento</u>				[caos musicale (flicorno a 2)]
né attimi d'innamora <u>mento</u>				[recitazione rap su batteria]
né voglia di <u>vento</u>				
perché si vive di spavento <u>contento</u>				
di buio a cinque <u>stelle</u>				
di corpi senza <u>pelle</u>				
di cielo senza <u>faville</u>				
di mascelle serrate >				
	[tetracordi]	[flic a 2]	[ctr]	
>di <u>maschere clonate</u> \ si vive d'ignominia e falsità e il <b>male</b> ... \ è un ovvietà un'	1		*	
abitudine è un luogo <u>comune</u> \ un vestito <b>rozzo</b> e <b>tozzo</b> ...sul futuro \ un	2			
<u>muro duro</u> e <u>scura scudo</u> \ transazione emozionale investimento...sentimen-	3			
<u>ta</u> senza <u>sale</u> \ perché così finisce <b>male, male, male</b> :	4			
e non <u>vale</u> il trucco dell'opulenza \ né quello bieco della scienza \	5	var.		
non vale il Dow Jones che <u>sale</u> \ non				
<u>vale</u> la conquista dello <u>spazio</u> \ e nemmeno la commozione per lo <u>strazio</u> \	6			
né le viscere immo-				
late all'eterna sordità del cielo solo...forse...strappando il <u>velo</u> forse...sca-	7			
vando fino alle radici del <u>melo</u> e del canto comune...dell'aspro <u>pelo</u> ... \ e del	8			
<u>gastrico gonfio</u> di <u>gas</u> e <u>bugie</u> \ <u>gonfio</u> di <u>cibo</u> e <u>bolo</u> e <u>chimo</u> \	9			
e <u>chilo</u> dopo <u>chilo</u> dimagrirsi il profitto sino a renderlo esistenza \ scom-	10			
<u>messa</u> \ rischio di utopia \ respiro lungo \ e <u>promessa</u> .	11			
- - - - -	12			
(Se gli <u>parlo</u> ormai non mi <u>parlo</u> , se mi <u>parlo</u> ormai non gli <u>parlo</u> e se ne <u>parlo</u> , credimi, è	1	<sup>*2</sup> (unis°)		
solo perché odio dire io l'avevo detto, \ perché non c'è scampo e scampo non c'è se l'ho detto.)	2			
(...e scampo non c'è...)	3			
se l'ho detto.)				
- - - - -	4			

### IV [7':10" – 9':58"]

Così non va così non <u>dura</u> \ così finisce <b>male</b> :				[2 <sup>a</sup> <u>interruzione tetracordo</u> + caos musicale (flicorno a 2)]
c'è un'aria che <u>spira</u> un'atmosfera da <u>strage</u> \ un clima che intima gente che plaude prona s' <u>inchina</u> >				[recitazione erratica]
c'è che chi dovrebbe opporsi pone domande e non ha <u>risposte</u> >				
c'è che nessuno ha più speranze <u>riposte</u> ma solo azioni e buoni bontà in borsino e >				
	[tetracordi]	[flic a 2]	[ctr]	
> sentimenti in finanziaria \ c'è che è una mal'aria tutta umida di <u>violenza</u> \ e	1	var. +	*	
<u>senza</u> ripari a cui <u>correre</u> né santi a cui <u>ricorrere</u> \ -	2			
c'è che anche i tuoi occhi ormai non vedono \ quanto ciechi sono divenuti i miei \	3			
vecchi di <u>dolore</u> e di <u>ore</u> \ <u>presbiteri</u> di anni e orbi di <u>debiti</u> \	4			
- - - - -	5			
perché così non va \ così non <u>dura</u> \ così finisce... <b>male</b> :	6			
non c'è più <u>sale</u> \ nemmeno a fare... <b>male</b> \ solo... <u>cocci</u> di bicchieri fran-	7			
<u>tumi</u> di piatti aguzzi feroci come <u>voci</u> \ colli di <u>bottiglia</u> <u>miglia</u> e <u>miglia</u> di <u>pa-</u>	8			
<u>role</u> e <u>parole</u> e <u>parole</u> \ resti d'ossa senza <u>morsi</u> <u>torsi</u> *	9	<sup>*2</sup> ( <u>g<sup>a</sup>su</u> )		
d'uomini e <u>donne</u> <u>gonne</u> vuote di gambe mani senza braccia	10			
piedi senza <u>dita</u> \ solo quest'interminabile parodia di <u>vita</u> <u>sgradita</u> senza <u>uscita</u> \ questo	11	<sup>*2</sup> ( <u>sol</u> ) *		
<u>tronco</u> d' <u>esistenza</u> che non fa più <u>resistenza</u> \ che s'arrende ma poi... già do-	12			
<u>mani</u> si pente \ pensa per vizio per abitudine che forse è <u>possibile</u> \ <u>credibile</u> \ immagi-	13			
<u>nabile</u> \ che raschia il <u>fondo</u> \ si <u>nutre</u> \ d' <u>avanzi</u> e <u>scampoli</u> e <u>sogni</u> e <u>intanto</u> <u>avanza</u> a-	14			
<u>vanza</u> <u>avanza</u> come un'onda \ come un <u>vento</u> come un rigo \ che copre con la lana dei	15	[ <u>sib</u> ]		
<u>versi</u> il corpo <u>nudo</u> di noi <u>due</u> ,	16	<sup>*2</sup> (unis°)		
- - - - - <u>riversi</u> ...				
con la lana dei <u>versi</u> il corpo <u>nudo</u> ... di noi <u>due</u> ... <u>riversi</u> ...	17			
- - - - -	18			
				[sosp.+ <u>sib</u> ><La-Re-Si]
				... fade out



Se ho voluto sottoporre al lettore così, senza spiegazioni, questa seconda e più analitica versione del testo, l'ho fatto anche per stimolare una prima, intuitiva, o se si vuole maieutica, percezione del suo senso. A questo punto, nella seconda parte del saggio, spiegare questa trascrizione equivarrà a esporre gli argomenti fondamentali della mia complessiva interpretazione poetico-musicale del *Lai*. Non vi sarà spazio, ovviamente, per mettere a fuoco ogni singola immagine del testo poetico—così straordinariamente ricco di sfumature fonico-timbriche, ritmiche, intonative, dinamiche, oltre che lessicali, semantiche, intertestuali—ma si privilegeranno quelle porzioni verbali che è la musica stessa, via via, a mettere in risalto, amplificare, integrare, o anche solo a influenzare nelle articolazioni ritmiche e formali.

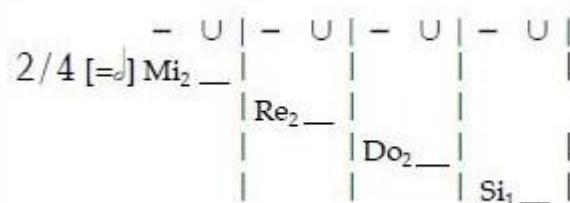
Nella prima divisione del primo blocco strofico, come si vede, mi è stato possibile scomporre i lunghissimi segmenti del testo poetico originale in unità più brevi ed assimilabili a 'versi' veri e propri; in questo tentativo di segmentazione versale mi sono limitato a seguire, nel modo più fedele possibile, l'articolazione proposta dallo stesso Voce nella sua esecuzione: tale, di per sé, da conferire risalto esterno a tutte quelle rime (*va*, *-ella*), consonanze (*-osa/-esa*) e anafore (iterazione iniziale di *come* e *che*) che nell'edizione stampata restavano relegate all'interno del testo. In questa fase d'esordio, in effetti, il poeta-interprete è ancora libero di 'dire' il suo testo con modalità simili a quelle di una normale voce recitante, su di un accompagnamento ancora discreto e quasi esclusivamente percussivo (con elaborazione elettronica di ritmi e timbri reminiscenti di quelli tipici delle *tablas* nel *raga* indiano) che ancora non influisce più di tanto né sui tempi, né sul metro, né sulle specifiche soluzioni ritmiche, e neanche sull'articolazione sintattica di quella declamazione.

A partire dalla quinta unità versale, tuttavia, dallo sfondo percussivo dell'accompagnamento iniziano ad emergere suoni via via più definiti e clamorosi, tutt'altro che casuali, intesi ad enfatizzare la fisicità stessa, fonica e ritmico-accentuativa, di alcune parole-chiave: il primo stacco della batteria, anzitutto, coincide esattamente con lo stacco—di per sé seccamente percussivo—che Voce conferisce alla prima sillaba delle parole "**bocca, stanca e tesa**"; si noti, per inciso, come queste parole, precedute dal possessivo "*tua*", si riferiscano allo stesso interlocutore segnalato sia nell'incipit motivico della strofa ("*ti dico*"), sia nel *ritornello* finale ("*ti parlo*")—sul quale ritorneremo più avanti. Ma ancor più rumorose sono le autentiche scosse elettroniche con cui Nemola fa letteralmente tremare—più o meno esattamente—le parole "**sguardo**", "[*ti*] **fora** [*le pupille*]", "[*desiderio di*] **luce\***", "**ultimo oltremondo**", "*viaggio\** **condanna** [*che ci danna*] **panna acida**", "**parola che ora** [*già ci*] **strozza\***". L'effetto d'insieme, che meriterebbe un'analisi più dettagliata, è comunque quello della rappresentazione di uno scenario violento e caotico, se non proprio apocalittico, al quale la voce sin da ora lucidamente ed emotivamente turbata—o meglio accecata-dannata-inacidita-strozzata—di Voce tenta comunque di dare un ordine: le sue parole riescono, in effetti, a difendere i diritti di una poesia che vuole comunque continuare a 'ragionare emozioni' e risuonare in armonia con se stessa, resistendo ai colpi sempre più violenti di una realtà esterna e incomprensibile—rappresentata dalle scosse elettroniche dell'accompagnamento e dalla loro inquietante pulsazione—che minaccia sin dalle premesse di sovrastarla. Il che suggerisce, naturalmente, l'iniziale profilarsi di un rapporto tutt'altro che simbiotico, ed anzi controverso, fra poesia e musica: i terribili scossoni, quasi tellurici, dell'accompagnamento, pur nascendo dalle percussioni ritmiche delle parole, e dalla necessità stessa di amplificarle, non solo tendono a trovare una pulsazione propria, ma diventano così violenti da rischiare di far crollare le fondamenta stesse di quell'architettura verbale.

Dopo tali e tutt'altro che rassicuranti premesse, fa ancor più impressione assistere, nella seconda divisione della strofa, alla pacifica convergenza delle due voci e dei rispettivi flussi discorsivi. Proprio a partire dalla seconda ricorrenza della cellula motivica ("*Perché così non va, non va, non va*"), l'accompagnamento cessa all'istante di molestare il testo poetico, dal di fuori, per stabilire con esso un contatto più intimo e simpatetico, un po' come se volesse aiutarlo a definire meglio—dal di dentro—i suoni e i significati del suo lamento-sfogo: d'ora in poi, insomma, la musica tende a rappresentare non più la minaccia di una realtà esterna, o le violente ripercussioni

psicofisiche di un evento traumatico, ma la realtà più profonda e inesprimibile che risiede nel cuore della voce poetica stessa. Per illustrare un po' più in concreto come tutto ciò possa avvenire sarà inevitabile, nelle pagine seguenti, ricorrere a termini tecnici e ad esempi musicali, che si tenterà comunque—nei limiti del possibile—di rendere accessibili anche al lettore meno competente.

Subito dopo la breve pausa vocale di cesura fra le due divisioni (53''-57''), riempita da un ultimo battito della pulsazione elettronica, questa attenua la propria pesantezza e profondità sismica per tramutarsi, da rumore, in qualcosa di più simile a un suono musicale: qualcosa, cioè, che può ora essere descritto come 'nota grave e tenuta di Mi' (o ancor più precisamente 'altezza di  $Mi_2$  della durata di una minima, ♩, in una battuta di 2/4 in tempo moderatamente lento'), la cui prima emissione, o rivelazione, corrisponde esattamente alla ripresa del discorso poetico. A questa prima nota grave ne seguono altre tre, che insieme ad essa danno vita ad una formula discendente di basso,  $Mi_2 - Re_2 - Do_2 > Si_1$ —caratterizzata dalla successione intervallare Tono-Tono>Semitono—destinata a ricorrere per ben 66 volte, in funzione di basso ostinato, in quasi tutti i restanti nove minuti del pezzo. Sin dall'inizio, tale 'tetracordo minore discendente' è eseguito in un tempo musicale ben definito sia nell'agogica (quella relativamente 'lenta' già suggerita dal titolo del *Lai*), sia nella scansione metrica, binaria semplice, di 2/4: in tal modo i suoni corrispondenti alle quattro note non solo sono isocroni, coprendo esattamente la stessa durata, ma sono anche dotati dello stesso identico peso accentuativo, visto che ciascuno di essi corrisponde ad una nota di minima (♩) scandita in battere (- ♩) entro le stanghette di una battuta di due quarti—come qui illustrato:



Nel momento stesso in cui l'accompagnamento del *Lai* inizia ad assumere una connotazione musicale così precisa—nella sua complessiva organizzazione di durate, pulsazione metrica e altezze—il testo poetico non può più essere semplicemente 'recitato', liberamente e secondo regole proprie, ma deve in qualche modo fare i conti con questo nuovo modulo strutturale: ora uniformandosi alla sua implacabile pulsazione cardiaca, ora eludendola, scavalcandola, contraddicendola. Il che spiega la mia decisione di suddividere il testo di Voce in segmenti corrispondenti non più alle unità 'versali' emergenti dall'esecuzione vocale (ora delimitate da stenghette di cesura) ma alle singole ricorrenze del tetracordo: in tal modo appare ancor più evidente, fra l'altro, come il poeta-interprete tenda dapprima a scavalcare sistematicamente la griglia tetracordale (nelle sue prime sei ricorrenze), per uniformarsi ad essa solo sul finire della strofa (7-8) e nell'intero *ritornello*. Lo si può osservare ancor più in dettaglio nei due esempi seguenti (segmenti 1-2 della seconda divisione strofica, primo 'verso' del *ritornello*):

<i>Mi</i>	<i>Re</i>	<i>Do</i>	<i>Si</i>
Perché così non va_	non va,	non va: _	è ormai sol - tanto...un buco>
>nero di sentimenti e fiati \ a-more addomesti-cato \ casalin -			
- go \ etc.			
-----			
<i>Mi</i>	<i>Re</i>	<i>Do</i>	<i>Si</i>
Se ti parlo or - mai	non mi parlo, se mi parlo or - mai	non ti parlo \	

Si noti come in tutti e due gli esempi il *pattern* metrico-musicale del tetracordo influisca direttamente su quello ritmico-accentuativo del testo poetico, determinando soprattutto l'iniziale—

più o meno forte—enfasi accentuativa di sillabe atone, quali “*Perché*”, “*casalin-go*”, e in certa misura persino i due “*Se*” dell’altrimenti regolarissimo incipi del *ritornello*. È comunque evidente il graduale, apparentemente inevitabile adeguamento della voce poetica al passo regolare della voce musicale; in esso si può riconoscere la progressiva identificazione del *Lai* di Voce nel vero e proprio ‘lamento’ rappresentato dal tetracordo discendente e dalla sua ostinata ricorrenza.

Questa specifica tipologia di basso tetracordale, infatti, costituisce da almeno quattro secoli l’emblema musicale del ‘lamento’ per eccellenza: già nell’archetipo primigenio dell’intera tradizione, il *Lamento della Ninfa* di Claudio Monteverdi (stampato nel 1638, ma ampiamente retrodatabile), quel che allora veniva chiamato “passacaglio” ricorre per ben 34 volte, in funzione di basso ostinato, per accompagnare lo sfogo lamentoso (nei versi del poeta Ottavio Rinuccini) di una donna che è stata appena abbandonata dall’amato. La drammatica pateticità di questa antica formula dipende in sostanza dalla combinazione di tre elementi, ciascuno dei quali è di per sé altamente caratterizzante: profilo melodico, realizzazione armonica, ripetitività ostinata del basso. (1) ‘Patetico’ è anzitutto l’orientamento discendente della linea melodica, cosiccome il sapore modale ‘frigio’ della successione intervallare Tono-Tono>Semitono. (2) La dimensione lineare di questo patetismo viene ulteriormente potenziata in senso verticale tramite una realizzazione armonica che non solo ha il suo punto di partenza (e il suo pilastro tonale) in una triade minore allo stato fondamentale, ma passa attraverso triadi altrettanto minori, allo stato di rivolto, per rimanere infine sospesa sulla dominante; per il momento mi limito a esemplificare la soluzione archetipale monteverdiana:  $la - mi^6 - re^6 > Mi$  ( $= i - v^6 - iv^6 > V$ ), armonizzazione del basso tetracordale  $La_2 - Sol_2 - Fa_2 > Mi_2$ . (3) Ripetendo senza sosta questa invariabile formula melodico-armonica—di per sé così mestamente discendente, frigia, minore e sospesa, incapace di chiusura—mantenendone costante anche la regolare e relativamente lenta pulsazione ritmico-metrica, non solo se ne ribadisce ostinatamente l’intrinseco patetismo, ma si permette al cantante e/o agli altri strumentisti dell’accompagnamento di eseguire su di esso variazioni la cui libertà inventiva è proporzionale alla drammaticità dello sfogo e dell’evento che l’ha causato.

Per questa sua intrinseca natura patetico-drammatica, il tetracordo frigio discendente in funzione di basso ostinato è stato impiegato, come più o meno consapevole emblema di lamento, non solo dai più svariati compositori della tradizione colta, ma anche da altrettanto numerosi cantautori del moderno repertorio *popular*. Fra i tanti esempi recenti, mi viene in mente soprattutto *Shape of My Heart* (Sting e Dominic Miller, 1992) nella rivisitazione quasi-*rap*, *Rise & Fall* (2003) di Craig David e dello stesso Sting; in parte anche *7 Seconds* di Youssou N’Dour (1994, con Neneh Cherry) e *Le mie parole* di Pacifico (2002). Il *Lai* lento di Voce-Nemola, d’altra parte, si differenzia da questi ed altri ‘*rap* melodici’ in almeno due aspetti: non solo il testo ‘poetico’ (qui realmente tale) viene più recitato che realmente intonato, ma esso costituisce di fatto, da tutti i punti di vista, un vero e proprio Lamento, confermando in ogni suo dettaglio letterario-musicale il genere già denotato dalla prima, dantesca (ma più in generale medievale) parola-chiave del titolo.

Possiamo tornare ora alla seconda divisione della sua prima strofa, per notare come nella fase iniziale, all’altezza dei primi quattro segmenti, Nemola si limiti a eseguire il tetracordo nudo e crudo, senza alcuna realizzazione, rendendo percepibile solo la linea melodica discendente del basso ( $Mi_2 - Re_2 - Do_2 > Si_1$ ), insieme ad un più lieve, quasi subliminare accenno di *riff* sovracuto (una sorta di cadenzato tintinnio giambico, con salto ascendente di sesta minore  $Mi_4 - Do_5$ , teso a sottolineare il primo e terzo membro del tetracordo). A partire dalla quinta ricorrenza, fino alla fine della strofa, il flicorno di Gross s’inserisce nel discorso con abbozzi melodici estemporanei (mutevoli ma gravitanti intorno a un  $La_3$  medio-acuto, tendente alla *blue-note*  $Si_{\flat 3}$ , in sostanziale distonia col basso = \*<sup>1</sup> nella trascrizione analitica), quasi alla jazzistica ricerca di un ‘motivo’ vero e proprio. Quest’ultimo lavoro ha buon esito proprio in coincidenza coll’avvento del *Ritornello* vocale; qui per la prima volta Voce ‘parla’ in totale sintonia non solo col tetracordo musicale, ma anche con la sua completa realizzazione armonica, e motivico-tematica, finalmente prodotta dall’intervento combinato di flicorno (motivo \*<sup>2</sup>) e chitarra (quest’ultima probabilmente ottenuta da Nemola tramite elaborazione elettronica di suoni pre-registrati e campionati). Il seguente esempio



musicale, relativo al primo verso del *ritornello*, illustra in realtà il modello base (suscettibile di variazioni ma piuttosto stabile) di una soluzione tematica complessiva destinata a ritornare circa ventidue volte nel corso della composizione, demarcandone non solo tutti e tre i *ritornelli*, ma anche, non meno significativamente, i dieci segmenti tetracordali conclusivi dell'ultima strofa (9-18):

[Voce:] *Se ti parlo\_or - mai non mi parlo, se mi parlo\_or - mai non ti parlo*

[Flicorno:]

[Chitarra:]

+ [Basso:]

(Decorso armonico)

mi<sup>(7)</sup> (i)      si<sup>6</sup><sub>5</sub> (v<sup>6</sup><sub>5</sub>)      —      Do<sup>7M</sup> (VI<sup>7M</sup>)      >      si<sup>7</sup> (v<sup>7</sup>)

[Legenda: La Voce (ovvero il testo poetico nella declamazione vocale di Voce) e il motivo del flicorno di Gross sono sovrapposti, rispettivamente, all'arpeggio chitarristico e alla linea del basso (il tetracordo Mi<sub>2</sub>-Re<sub>2</sub>-Do<sub>2</sub>>Si<sub>1</sub>, eseguibile anche su chitarra) elaborati da Nemola. Gli accordi arpeggiati della chitarra, denotati dalle cifre convenzionali Em (triade minore di Mi) Bm/D (Si minore con Re nel basso), C7M (Do-settima maggiore), Bm7 (Si-settima minore), sono anche visualizzati nelle rispettive posizioni della mano sinistra sulla tastiera (in VII, III e II posizione). I simboli aggiunti in calce riassumono le tradizionali funzioni dei singoli accordi risultanti dall'unione delle tre parti, e dunque il complessivo decorso armonico dell'intero ritornello tetracordale: mi<sup>(7)</sup> (i) = triade minore di mi (primo grado, o tonica) allo stato fondamentale (con settima aggiunta dalla nota di volta superiore del flicorno); si<sup>6</sup><sub>5</sub> (v<sup>6</sup><sub>5</sub>) = settima minore di si (quinto grado minore, e dunque privato di funzione dominantica) in primo rivolto; Do<sup>7M</sup> (VI<sup>7M</sup>) = settima maggiore di Do (sesto grado) allo stato fondamentale; si<sup>7</sup> (v<sup>7</sup>) = settima minore di si (quinto grado 'minore') allo stato fondamentale.

Nel mettere a fuoco questa particolare soluzione melodico-armonica, Nemola e Gross non solo rivisitano in chiave moderna l'archetipo del tetracordo monteverdiano, ma ne accentuano ulteriormente la già di per sé marcata connotazione patetizzante. Lo si può constatare soprattutto sul piano della struttura armonica: la nuova realizzazione del basso, pur mantenendo sostanzialmente immutati i due elementi iniziali (i - v<sup>6</sup> = i<sup>(7)</sup> - v<sup>6</sup><sub>5</sub>), nella seconda parte del tetracordo traduce l'originaria sospensione cadenzale frigia sulla dominante (iv<sup>6</sup> > V) in un'analogia ma assai più fievole, e relativamente dissonante, flessione dal VI grado (settima maggiore di Do) al v grado minore (settima minore di Si). Privare il quinto grado di mi (Si<sup>7</sup>) della sua tradizionale funzione dominantica (V<sup>7</sup>), trasformandone la terza maggiore in minore (si<sup>7</sup> = v<sup>7</sup>), significa non solo indebolire ulteriormente la cadenza finale del tetracordo, che risulta così ancora più aperto e inconclusivo, ma anche impedire che la sua sospensione frigia trovi una risoluzione cadenzale perfetta e autentica (Si<sup>7</sup> > mi = V<sup>7</sup> > i) sulla prima sonorità del tetracordo successivo. In sintesi: se i 34 tetracordi del lamento monteverdiano, fra loro armonicamente connessi dalla funzione V > i, potevano infine chiudere il loro ciclo con un'ultima e definitiva cadenza autentica (i - v<sup>6</sup> - iv<sup>6</sup> - V >

i), quattro secoli dopo i 66 più deboli, dissonanti e aperti tetracordi del *Lai* di Voce-Nemola non solo si susseguono senza un collegamento armonico così forte ( $i - v_5^6 - VI^{7M} > v^7 - i$  etc.), ma—se ripetuti tali e quali fino alla fine—non sono potenzialmente in grado di culminare in una chiusa vera e propria. Come si vedrà fra poco, i tre eventi poetico-musicali più tragici dell'intero *Lai* sono determinati proprio dalla brusca quanto dissonante interruzione—dapprima interna ed episodica ma poi definitiva—della sua regolare ma armonicamente debolissima pulsazione tetracordale.

Non è questa la sede per analizzare in dettaglio lo specifico contributo di ciascuna parte elettronico-strumentale alla definizione formale ed espressiva del ritornello tetracordale già esemplificato. Bastino le seguenti osservazioni generali. Il giro d'arpeggi chitarristici, anzitutto, forse ispirato a quello già usato da Sting e Miller nel già citato *Shape of My Heart / Rise & Fall*, a partire dal primo *ritornello* accompagna tutti i restanti 58 tetracordi del *Lai*, fornendone la costante armonizzazione di base: quattro figure triadiche ascendenti che d'altra parte si succedono lungo un percorso discendente parallelo a quello del basso; tale, rispettivamente, da raddoppiarne il tetracordo a un'ottava di distanza ( $Mi_3-Re_3-Do_3 > Si_2$  nella parte inferiore), produrne uno nuovo a distanza di terza ( $Sol_3-Fa\#_3-Mi_3-Re_3$  nella parte intermedia), e raggiungere ripetutamente l'apice di  $Si_3$  per poi ridiscendere sul  $La_3$  della quarta battuta (nella parte alta). In quest'ultimo gesto discendente di tono,  $Si_3-La_3$ , si può riconoscere anche la struttura melodica fondamentale del 'motivo'\*<sup>2</sup> del flicorno in entrambe le sue articolazioni fraseologiche (la seconda, batt. 3-4, non essendo altro che una variante, diversamente ornata, della prima, batt. 1-2): si noti come il  $Si_3$ , raggiunto tramite una scorrevole quartina ascendente di semicrome, costituisca sempre parte integrante dell'accordo chitarristico, laddove il  $La_3$ , preceduto da una più variabile flessione discendente, contribuisce ogni volta a 'colorare' di una settima ( $si_5^6$ ,  $si_7$ ) la semplice triade minore di  $si$ . Il motivo del flicorno, d'altra parte, diversamente dal più ostinato arpeggio chitarristico, è impiegato esclusivamente nei tre *ritornelli* e nei nove/dieci tetracordi conclusivi della strofa IV, fungendo così da autentico ritornello musicale della composizione: generato dal *ritornello* poetico di Voce, e puntualmente impiegato per sottolinearne il ritorno ciclico, alla fine, in sua assenza, giunge addirittura ad assumerne interamente la funzione. In ciascuna delle quattro strofe, inoltre, Gross 'conquista' il suo motivo di ritornello solo dopo una serie di tentativi estemporanei (strofa I), via via cristallizzati (nelle strofe II-III-IV) in più definite e sempre più estese 'variazioni' (corrispondenti rispettivamente a 9, 8 e 12 ricorrenze tetracordali). Va infine notato che il passaggio dalla prima alla seconda strofa segna anche il definitivo sdoppiamento del flicorno in due parti: se in tutte e tre le variazioni questi due 'fiati' si dividono per dar vita a un vero e proprio contrappunto jazz, nei due *ritornelli* delle strofe II/III e nella chiusa (segmenti 16-18) essi si riuniscono in un'unica linea (ovvero all'unisono), rendendo così il 'motivo di ritornello' ancor più nitido e fortemente squillante.

Da tutti questi dati analitici si possono trarre due prime conclusioni fondamentali: (1) sul piano formale, gli interventi del flicorno (a una e poi a due voci) e della chitarra (uniforme e costante giro d'arpeggi), nella loro differenziata ma coordinata ricorrenza ciclica, oltre a completare la struttura del tetracordo (sui piani armonico, melodico, timbrico), contribuiscono, su più vasta scala, a definire l'architettura musicale, perfettamente unitaria e proporzionata, dell'intera composizione; (2) sul piano semantico-espressivo, come s'illustrerà in queste pagine conclusive del saggio, le loro stesse caratteristiche melodico-armoniche, in parte anche quelle timbriche, hanno l'effetto di enfatizzare ulteriormente—e via via precisare—la connotazione patetico-drammatica del tetracordo in relazione al testo poetico ed ai suoi contenuti.

Quest'ultima considerazione trova già pieno riscontro nella prima macrosezione del *Lai* che risulta interamente percorsa dal tetracordo di lamento (seconda metà della strofa I, e intera strofa II, *ritornelli* inclusi). L'avvento stesso del tetracordo, limitato alla sola linea del basso, risponde a una necessità logica che non è certo solo strutturale (demarcare il ritorno della cellula motivico-poetica iniziale e con esso l'inizio della seconda divisione), essendo generata dai contenuti stessi del testo verbale. Dalle violente, percussive, esplosive, taglienti immagini della prima divisione, infatti, si passa ora a visioni ancora angosciose ma più intimamente e umanamente malinconiche, a tratti



claustrofobiche, via via sempre più esplicitamente retrospettive e nostalgiche—più proprie, insomma, di un *lai*/lamento: “sentimenti e fiati \ amore addomesticato \ casalingo \ come un tigre prigioniero [...] lo sforzo che infine ci infligge nel ricordo [...] di noi genere umano \ di noi genere estinto \ di noi umani generati usati rottamati”. Fino alla bellissima sintesi conclusiva del *ritornello* parentetico, nel quale il poeta così giustifica la propria necessità di ‘parlarne’: “è solo perché nel fiato che si elide in pensieri \ resta la nostalgia di quando era ieri”, con assai significativa ripetizione—tutta esecutiva, non scritta—dell’ultimo verso. A partire dal quinto segmento, il “fiato” musicale del flicorno s’inserisce timidamente nel discorso (dal di dentro) proprio in coincidenza con l’avvento della parola-chiave “ricordo”; da questo punto in poi, fino alla fine del *ritornello*, il percorso che lo porterà alla conquista del proprio, definitivo ‘motivo-ritornello’ coinciderà esattamente con la graduale messa a fuoco poetica del sentimento di “nostalgia”, culminante appunto nell’ultimo verso e nella sua davvero accorata ripetizione. Anche nei pur variati *ritornelli* delle strofe successive, un orecchio dotato di una minima sensibilità poetico-musicale non potrà non continuare ad associare il *riff* ritornellato del flicorno col “fiato che si elide in pensieri” e con la sua rimante “nostalgia di quando era ieri”.

Quanto si è detto per la seconda divisione della prima strofa, e per il suo *ritornello*, potrebbe essere ripetuto in merito all’intero blocco strofico successivo, nel quale, d’altra parte, ben 20 ricorrenze del tetracordo frigio discendente—tutte armonizzate dalla chitarra, e integrate dal flicorno (a due parti) solo a partire dall’ottavo segmento—accompagnano un lamento poetico non più tanto ‘nostalgico’ quanto semmai intriso di un sempre più angosciato sentimento di morte. È questo, anzitutto, il senso della variazione motivico-testuale dell’originario “Così non va” nel più fatale “Così non dura”; ma subito dopo “si muore” per ben cinque volte di seguito, nella cupissima anafora di altrettanti versi; c’è chi pretende persino di morire “in nome di Dio”, quando in realtà lo fa per ‘liberarsene’, o per “sentirsi anche solo per un attimo Dio”. Finché quello stesso “Dio” viene impercettibilmente trasformato in un “ed io” che ci riporta, temporaneamente, a un registro più intimo e autoreferenziale, a tratti ruminante, ma non per questo meno denso d’immagini angosciose e apocalittiche, quasi bibliche, di morte, distruzione, “fiumi inutili di sangue e inchiostro, mostri”. Immagini che nella seconda divisione strofica, solo ora accompagnate dalle prime variazioni a due del flicorno, dipingono in spasmodico crescendo uno scenario zoomorfico e disumanizzante di violenza, voracità cannibalesca, flagelli, torture; il tutto culminante nell’“ultimo” impressionante “florilegio” dei quattro versi finali: “lo spasimo ironico che con un rutto dirà punto e basta \ che dell’ultimo distrutto farà monumento del lamento \ sberleffo sentimento spento \ tormento”. Nei contenuti di per sé eloquenti di questi versi, nella loro potente carica ironico-emotiva e rivendicativa, nell’esplosione pirotecnica dei suoi virtuosistici effetti ritmico-percussivi e fonico-timbrici (quanto evidenziati nell’esecuzione!), si può forse riconoscere il succo della ‘poetica’ che è alla base non solo di questo *Lai* ma dell’intera produzione lirica di Lello Voce.

È soprattutto in questa seconda strofa, non a caso, che la voce poetico-esecutiva di Voce ci fa sentire le già descritte figure ritmiche della morte, accentuando a dismisura (soprattutto ma non solo nei versi appena citati) il peso metrico-accentuativo delle sillabe toniche d’arrivo. Ma è anche qui, nella seconda e più drammaticamente lamentosa divisione, che Gross—come si è detto—inizia a eseguire una serie di ‘variazioni su basso ostinato’, ovvero sul tetracordo di lamento, rinnovando così lo stesso identico principio già applicato da Monteverdi al canto femminile della sua, non meno afflitta e disperata, agonizzante e quasi morente Ninfa seicentesca: oggi come ieri, proprio in virtù della regolare ricorrenza di quello stesso passacaglio, l’interprete (non importa se cantante o strumentista) può dare liberissimo quanto drammatico ‘sfogo melodico (e contrappuntistico)’ ‘agli affetti’ rappresentati nel testo poetico (intonato dalla ‘Ninfa’, rispecchiato nel pur sdoppiato discorso parallelo del flicorno), senza curarsi di contraddire l’immutabile ‘passo’—metrico-ritmico ma anche melodico-armonico—del suo saldo fondamento tetracordale. Le variazioni improvvisate di Gross, già basate sul motivo\*<sup>2</sup>, ne mettono puntualmente a fuoco l’ormai familiare *riff* (potenziato dall’unisono) in corrispondenza a un *ritornello* poetico che ora, con altrettanta coerenza, si ricollega al ‘manifesto poetico’ dei versi precedenti per ribadire ed anzi metterne a fuoco, a sua

volta, tutta la carica di orgogliosa ribellione: ‘se *ne* parla’ infatti, questa volta, “è solo perché le parole sono il ritmo della riscossa, insulto \ autismo acre che dà la scossa” (con ennesima ripetizione ‘esecutiva’ dell’ultimo verso).

L’intero discorso potrebbe anche esaurirsi qui, in questo lacerato ma quanto energico e appassionato urlo poetico di riscossa (dolcemente attenuato nella ripetizione). Ma così non finisce affatto, semplicemente perché, maledizione, nel permanere del *Così* (della tragica ma non detta situazione di premessa), tutto è destinato a ‘finire’ “male, male, male”. La “scossa” verbale che chiude il secondo *ritornello*, per quanto tutta interna e ben diversa dalle più esterne e fisiche ‘scosse’ elettroniche dell’introduzione, sembra in qualche modo ripercuotersi con analoga forza distruttiva sui primi versi della susseguente terza strofa. Quel mestissimo “Così finisce male, male, male”, infatti, porta con sé la prima, traumatica interruzione del tetracordo di accompagnamento, per di più sottolineata nel modo più drammatico dal dissonante deragliamento melodico del flicorno: l’ultimo La<sub>3</sub> unisono del suo ‘motivo-ritornello’ slitta bruscamente, di un semitono, su un *Si*<sub>3</sub> che risuona come la più stridente delle *blue notes* (totalmente estranea sia all’accordo finale, si<sup>7</sup>, sia all’intera area tonale del tetracordo), per poi esaurirsi in una sorta di inarticolato pulviscolo sonoro. Anche questa inaspettata sospensione, questo doloroso smarrirsi del ‘lamento musicale’—che è anche interruzione della sua pulsazione cardiaca—trova la sua ragion d’essere nei contenuti di un testo poetico che Voce riprende a recitare più liberamente, un po’ come nell’introduzione, ma ora con colpi percussivi anche più pesanti, e soprattutto con curve intonative più erratiche e sospensive. Le sue parole sembrano ora cadere in un ‘vuoto’ rappresentato proprio da un paesaggio sonoro improvvisamente ridotto a pura percussione di batteria *rap* (con riemergere dell’inquietante tintinnio sovracuto). Dopo esser già risuonato per 32 volte di seguito, il tetracordo di lamento non ha più ragione di proseguire il suo percorso (sin qui quasi equivalente a quello del suo antico precursore monteverdiano) non solo perché “così finisce male”, ma anche “perché”—come subito dopo ci viene chiarito dalla sperduta eppure energica voce di Voce —“ormai non ci sono più perché né parole adatte allo sbigottimento”: l’eclissi concettuale della parola di lamento, conseguente al permanere del *Così*, equivale logicamente all’eclissi della musica di lamento e del suo battito cardiaco, alla sospensione di ciò che fino a quel momento era comunque riuscito ad articolarsi come un discorso poetico-musicale. È altrettanto impressionante constatare, tuttavia, come anche in simili condizioni di spaesamento e sospensione, in assenza di un reale fondamento musicale, la voce poetica riesca a trovare comunque un suo ordine, una sua chiarezza, una sua coerente e persino armonica ragion d’essere: pur rappresentando in sostanza una rinuncia all’amore e alla vita, tramite immagini via via sempre più ossimoriche, il suo testo trova comunque la forza di articolarsi in versi veri e propri, saldamente strutturati, fra loro collegati da una fitta rete di anafore (gli iniziali *perché, né, di*), rime e consonanze (*-ento, -elle, -ille*). Si ha infine l’impressione che proprio dimostrando di essere capace di resistere, reagire, autoregolarsi e ridefinirsi, la voce poetica renda di nuovo possibile il ritorno stesso della sua più ordinata e ‘lamentosa’ espressione musicale.

La ripresa del tetracordo, in effetti, corrisponde esattamente alla chiusura di quella regolare sequenza di versi anaforici e rimanti: l’ultima coppia di settenari a rima baciata, “di mascelle serrate \ di maschere clonate”, costituisce in tal senso l’esatta concatenazione—l’armonico collegamento formale—tra l’iniziale episodio sospeso della terza strofa e l’ennesima sequenza di battiti tetracordali (ora 16 in tutto, *ritornello* incluso). Questo secondo blocco di lamento è inizialmente caratterizzato dalla ripresa della parola-chiave “male”, che viene ora insistentemente ripetuta, ora echeggiata in parole rimanti quali “sentimentale”, “sale” (con significato cangiante), “non vale” (in funzione di anafora). Questi ed altri effetti fonico-timbrici, qui forse ancor più insistiti e parossistici che in precedenza (soprattutto le sequenze via via sempre più ravvicinate di *cielo-velo-melo-pelo, gastrico>gonfio>gas>gonfio di cibo e bolo e chimo e chilo dopo chilo*) producono l’ennesimo scenario apocalittico, ora reso—se possibile—ancor più cupo e pessimistico in quanto proiettato dall’inizio alla fine in una prospettiva futura: dal “vestito rozzo e tozzo sul futuro”, col suo “muro duro e scuro” si approda allo spiraglio di un’ “esistenza \ scommessa \ rischio di utopia \ respiro lungo \ e promessa” che d’altra parte, nel *ritornello*, viene definitivamente vanificata nell’insistente

ripetizione di “non c’è scampo e scampo non c’è se l’ho detto” (ancora una volta iterato in tono più sconsolato).

Una strofa così interamente pervasa dal *male*, in tutte le sue declinazioni concettuali e sonore, nonché culminante nella formulazione più crudamente antiretorica (“odio dire l’avevo detto”) di una sfiducia che sembra ormai essere totale e definitiva (triplice ripetizione, con chiasmo interno, di “non c’è scampo”)—una simile strofa, dicevo, non può non sfociare nella seconda e ancor più tragica interruzione del tetracordo, tale da sconvolgere, ancor più che in precedenza, i versi iniziali della quarta e ultima strofa del *Lai*. La sintesi finale delle tre precedenti cellule motiviche d’inizio strofa, “Così non va, così non dura, così finisce male”, produce questa volta l’eclissi istantanea non solo del basso e della sua realizzazione arpeggiata, ma anche della batteria, il cui vuoto improvviso è a mala pena riempito dalle nuovamente percepibili ma quasi liquefatte carezze percussive delle *tablas*; l’unico strumento melodico a rimanere in scena è il flicorno, il cui *riff*, d’altra parte, viene dissolto e scomposto in un ancor più confuso e dissonante brusio a due voci.

L’effetto complessivo, insomma, è ora quello di una più radicale perdita di baricentro, che naturalmente si ripercuote pesantemente sul testo poetico e sulla sua resa esecutiva: in totale assenza di forza di gravità musicale, Voce declama i versi iniziali con voce ancor più sospesa, aritmica e antimelodica, incapace da tutti i punti di vista di orientarli in una qualche direzione. Anche quando il ritorno della batteria *rap* (a partire da “prona”) sembra aiutarlo a ritrovare, per lo meno, un tempo, un passo di scansione ritmica, un proprio battito cardiaco, egli non riesce comunque a ordinare i suoi lunghissimi versi in segmenti ben definiti non solo sul piano metrico ma persino su quello sintattico. Sulla carta si possono identificare, sì, tre lunghi ‘periodi’ (forse scomponibili in quattro ‘versi’) accomunati dall’iniziale predicato verbale, l’impersonale “c’è”, cui Voce—con l’aiuto della batteria—conferisce via via una crescente enfasi accentuativa. La sempre più pesante e secca frustata di quel monosillabo—*c’è!*—finisce così per acquisire anche funzione ‘concreta’ e minimale di puro fonema d’avvio: battito rituale, colpo di gong, scudisciata (ogni lettore potrà aggiungere le associazioni che preferisce), ma pur sempre unità fonologica minima del significante, e al contempo ricorrente pulsazione metrico-ritmica, che torna ogni volta per avviare una sempre diversa catena fonico-verbale. Fattostà che Voce, nel flusso continuo della sua recitazione, non è in grado di rispettare neanche le cesure sintattiche (‘scritte’) che separano un segmento dall’altro, e invece di respirare—prima di ciascun *c’è*—passa a declamare il segmento successivo, rimanendo così, pericolosamente, in apnea.

Quel reiterato *c’è!*, naturalmente, parente stretto del *Così* iniziale, è lì anche per segnalare una situazione sempre più inaccettabile: un’“aria” un’“atmosfera”, un “clima”, per l’appunto, fatto di stragi, ipocrisia, apatia, sfiducia totale. È un *c’è!* così ossessivo da permanere anche nella prima divisione del successivo blocco strofico-tetracordale (laddove il ritorno del ‘lamento’ musicale, ora coinvolgente tutti gli strumenti, coincide esattamente con la parola “sentimenti”!): qui esso continua a indicare il persistere di “una mal’aria tutta umida di violenza e senza ripari”; ma subito dopo, nella sua ultima ricorrenza, ci riconduce al primo interlocutore del *Lai* (denotato dalla seconda persona singolare), che da qui fino alla chiusa, seppur implicitamente, viene via via messo a fuoco nella sua concreta fisicità. Iniziamo finalmente a capire che la voce poetica di Voce, nonostante la varietà dei suoi referenti, e nonostante la ricorrente ammissione d’incomunicabilità, ha sin dalle premesse cercato di rivolgersi soprattutto ad una persona reale, che accanto a lui si ostina nonostante tutto a respirare e vivere, a ragionare e amare, a soffrire. Di questa persona (che io m’immagino femminile), di questa compagna, già conosciamo in realtà, sin dalle prime battute del *Lai*, lo “sguardo” (che io m’immagino bellissimo) abbagliante e tagliente come “scheggia di diamante che ti fora le pupille”; eccolo ora ritornare puntualissimo, con la ripresa del lamento e in prossimità della fine, con “occhi” che “ormai non vedono quanto ciechi sono divenuti i miei, vecchi di dolore e di ore, presbiteri di anni e orbi di debiti”.

Sarà anche questo un evento del tutto casuale, una fatalità poetico-musicale, fattostà che proprio in questa fase finale, nella quale le due ‘persone’ ritornano l’una all’altra per condividere lo stesso dolore che le ha accecate entrambe, ecco che anche le due voci del flicorno (sin dai

“sentimenti”, ma poi in modo sempre più definito) tendono ad assumere un’individualità ancor più marcata, in modo da rendere ancor più fisicamente intensa la loro finale convergenza unisona. Quel che avviene nel resto della strofa, dopo una pausa di cesura (riempita dal solo tetracordo) seguita dalla ripresa della sintesi poetico-motivica (“perché così non va, così non dura, così finisce male”), può essere descritto come un’estesa parabola, o ancor meglio, come una lunga ondata, dapprima montante e poi via via digradante, di lamenti e sfoghi verbali che da un lato riprendono e rielaborano suoni e immagini delle strofe precedenti, dall’altro risolvono l’immane tensione drammatica sin qui accumulatasi in modo sorprendentemente umano, positivo, commovente (oserei dire, persino, ‘catartico’).

Nella fase crescente dell’onda ritorna, anzitutto, l’ombra inquietante proiettata dalla parola-chiave *male*, nuovamente echeggiata dall’assenza di *sale* (intesa come perdita collettiva della ragione), e poi ripetuta una seconda volta (a denotare la violenza del *fare male*); segue la rappresentazione di ciò che ora rimane, davanti ai due occhi accecati, dopo il non detto evento traumatico—esplosione, terremoto, scontro, battaglia, strage che sia: soltanto “cocci”, “frantumi” di stoviglie aguzze, taglienti e “feroci come voci”; e “colli di bottiglia” fonicamente trascoloranti in “miglia e miglia di parole e parole”; e ancora, frammenti scheletrici di corpi umani scarnificati (“resti d’ossa senza morsi, torsi d’uomini e donne”), con significativo, drammatico salto di registro del flicorno, che nella sua parte superiore riprende il motivo di ritornello un’ottava sopra. Questo evento musicale, stimolato dalla montante tragicità dell’onda poetica, contribuisce insieme ad essa a condurci verso l’apice assoluto della tensione drammatica: dopo le “gonne” senza gambe e le “mani senza braccia”, i due segmenti poetici successivi (tetracordi 11 e 12 della strofa IV) sono recitati spasmodicamente su di un accompagnamento improvvisamente privo di batteria *rap* e dominato dallo stridio sovracuto del flicorno; il culmine della tensione sta tutta lì: nei “piedi senza dita”, e in quella “interminabile parodia di vita sgradita senza uscita”, e in quel “tronco d’esistenza che non fa più resistenza, che s’arrende”, ma anche nel ritrovato motivo del flicorno, che ora viene urlato sull’implacabile basso di lamento e sulla sua altrettanto costante realizzazione arpeggiata.

“Ma poi”, dopo essersi ‘arreso’, quello stesso relitto umano “già domani si pente”—ed ecco il ritorno della batteria, il ritrovamento di un passo ritmico, di un battito vitale, il risorgere pur disperato di un sentimento di speranza. L’onda inizia a distendersi, a risolvere in qualche modo tutta quella insostenibile tensione, prima di riversarsi sull’ultima sponda del *Lai*: sarà “per vizio” o “per abitudine”, di certo per un coriaceo istinto di sopravvivenza, ma l’io lirico di Voce si ostina a ‘dire’, in una sequenza di rime sdruciole, che “forse è possibile credibile immaginabile”; e trascinato dal rifluire della sua onda di speranza, eccolo “che raschia il fondo, si nutre d’avanzi e scampi e sogni e intanto avanza avanza avanza” (per ben tre volte nell’esecuzione) proprio “come un’onda”, se non addirittura “come un vento...”. Mi fermo qui, per un attimo, solo per segnalare l’intervento dissonantissimo del flicorno, che sospende ancora una volta il suo *riff* sovracuto con la stessa *blue note* estranea e prolungata di *Si<sub>3</sub>* con cui aveva interrotto (all’inizio della strofa III) la prima serie di tetracordi: questa volta la sua funzione è quella di sottolineare il disperato avanzare di questo sorprendente rigurgito di speranza, di sospingerne un’“onda” che si trasforma via via in “vento” e infine, davvero metamorficamente, in “rigo”. Ovvero in parola poetica; l’ultima speranza, ancora una volta, è tutta riposta nella parola e nella sua capacità di ‘parlare’ in versi, esprimere comunque un ‘ragionare’ che è anche ‘emozionare’, che è volontà-necessità di resistere, amare, vivere, a tutti i costi, anche a costo di soffrire indicibilmente, anche a costo di morire.

Quell’ultimo “rigo”, infatti, “*che copre con la lana dei versi il corpo di noi due riversi*”—ripetuto con indicibile grazia dalla voce esausta di Voce—non solo riunisce e protegge col suo calore i due principali protagonisti del *Lai*, ma rivela la natura a un tempo erotica e tragica di quel loro finale e mutuo riversarsi. La fusione dei due corpi nudi, e con essi di *eros* e *thanatos*—sarà ancora una volta un caso?—coincide esattamente con la fusione definitiva delle due voci del flicorno, ora comunemente impegnate a riformulare il ‘motivo-ritornello’ del *riff* nella sua forma originaria (e nelle sue originarie, più gravi altezze). Questa sorta di culminante e prolungato orgasmo poetico-musicale, tuttavia, non solo è in sé (dolcemente) doloroso, ma non risolve affatto

la situazione tragica che continua a permanere dietro tutti i *Così*—e i *c'è*—precedenti: ecco perché, in un finale musicale tutt'altro che 'lieto', l'ultimo tetracordo (che sentiamo risuonare da solo dopo la ripetizione del "rigo") non solo rimane sospeso, ma viene annullato tramite l'ennesimo slittamento all'unisono (con entrate distanziate a mo' di eco) sulla *blue note* di *Si<sub>3</sub>*; questa, per di più, risulta ancor più stridente che in precedenza, essendo ora sostenuta su di un arpeggio non più chitarristico e ascendente ma elettronico e gravemente discendente, di *si*<sup>7</sup> (La-Re-Si). Il fatto poi che questa complessiva figura musicale continui ad essere ripetuta, quasi come un disco incantato, prima di sfumare in *fade out*, produce un effetto molto simile a quello del tracciato finale di un cardiogramma, che al momento esatto del decesso traduce le oscillazioni del battito cardiaco in linea morta, per poi spegnersi.

\* \* \*

Postilla. Quale evento tragico, quale tremenda circostanza potrà mai aver ispirato la scrittura poetica, l'elaborazione musicale, e l'altrettanto sofferta esecuzione del "*Lai* del ragionare lento"? La grandezza di quest'opera poetico-musicale, io credo, sta anche nella universalità dei suoi contenuti, che ognuno di noi può applicare a una varietà infinita di situazioni contingenti (e purtroppo c'è, a tutt'oggi, solo l'imbarazzo della scelta). Quando però Lello Voce, su mia richiesta, m'inviò il testo del suo capolavoro, vi aggiunse in calce una data di composizione (omessa nel booklet del CD) di per sé abbastanza eloquente: 11 settembre 2001. In realtà, come si può evincere dal successivo chiarimento dell'autore: "Quella data è la data di conclusione del lavoro. Normalmente non lo faccio, ma questa è un'eccezione. Il *Lai* lento precede e segue i fatti di Genova. Quel giorno stavo correggendo le ultime cose in studio, quando mio figlio Jacopo è entrato e mi ha detto: 'Papà, vieni di là, stanno bombardando New York!' Gli ho detto di lasciarmi in pace, ma lui mi ha trascinato in soggiorno, ed io ho visto il secondo aereo schiantarsi sulle torri. Dopo 10 minuti sono tornato in studio ed ho scritto la data..." (lettera e-mail del 30 gennaio 2008).

*Stefano La Via*



## APPUNTI MILANESI(\*)

### *Appunti*

- *la poesia è utilizzo musicale del linguaggio*
- *il panorama musicale di un determinato periodo storico influenza direttamente la modalità di composizione poetica*
- *l'orecchio contemporaneo tende a non sentire più come musicali versi prodotti, unicamente, con metrica accentuativa*
- *nell'impossibilità di creazione di un nuovo sistema il lavoro è quello di riutilizzo sincronico dei vecchi per nuove finalità*

### *Stralci*

Nella produzione poetica italiana attuale il primo, lampante, dato che balza all'occhio è l'estrema trasandatezza formale. Tra manierismi avanguardistici, tentazioni restauratrici e stili liberi, postrema difesa di un intuizionismo sui generis, in cui l'optimum è rappresentato da versicoli a mono o biaccentazione variabile, molto apprezzati da una critica a sua volta sciattissima, quello di cui ci si rende conto è la quasi totale indifferenza ad una progettazione formale quale prima portatrice di significato poetico.

(in epoca di pensiero unico non pare poi strano che un unico contenuto sia testimoniato dalla quasi totalità delle forme)

Il concetto di musica non può essere altro che quello desunto da un particolare, quindi storico e storicamente dato, panorama musicale.

[se con la dodecafonia si diede, ed è oramai cosa comunemente accettata come storicamente rilevante, una sorta di "comunismo dei suoni", perché non dovrebbe darsi, ed essere a sua volta tranquillamente accettato e storicizzato, in poesia comunismo degli accenti? (ovvero l'utilizzo di versi "dodecafonicici", quali ad esempio un endecasillabo con accentazione di 3° e 8°, o il più canonico endecasillabo liberato con accento di 5°)]

(come appare inadeguato il sistema tonale per la descrizione della musica contemporanea così appare inadeguato il sistema accentuativo per la descrizione della poesia contemporanea)

Se prestiamo attenzione alla musica attuale, facendone un rapidissimo campionario casuale, possiamo notare che convivono tendenze desunte dalle ricerche novecentesche alte (dodecafonia, postwebernismo, musica concreta, aleatoria, procedurale, spettrale, elettronica) e da quelle basse (jazz, canzone d'autore, rock, etnica, fusion, punk, noise, hip-hop, elettronica, pop) con fortissime tangenze tra generi e modi. Da questo panorama complesso e variegato la poesia italiana pare accogliere pochissimo.

(questa vasta gamma di esperimenti sonori ha in potenza la quasi totalità degli esiti possibili ad un'unica condizione: che sia chiara la ricerca formale che la sostiene e non si riduca a mero dilettantismo, troppo facilmente scambiabile, nelle faccende poetiche, per mestiere)

(come per la musica così per la poesia ciò che va per la maggiore, ovvero ciò che il mercato impone tentando di saturare tutti gli spazi, è un linguaggio stereotipato che non fa che attualizzare

costantemente un'unica forma: la canzoncina pop, ovvero, traslando, la poesia breve in versi liberi normalmente contenuti entro il tredecasillabo)

Quattro a mio avviso sono le direzioni della poesia attuale: neometrica, "da voce", processuale e strutturale. Le prime due direzioni ascrivibili all'ambito della composizione, le restanti a quello della costruzione. Inoltre: se la neometrica pare farsi, nella quasi totalità dei casi, portatrice di istanze d'utopia regressiva, la poesia "da voce" privilegia invece l'esaltazione di un solipsismo esecutivo a causa del suo essere, troppo spesso, eseguibile da uno solo o, al massimo, da una scuola, ad eccezione del caso, ed è eccezione rara nel nostro contesto, in cui il poeta abbia una conoscenza scientifica del fenomeno vocale e dell'esecuzione. Ancora: se la poesia processuale, nei suoi esiti migliori, si fa portatrice di un progetto chiaro di critica sociale a partire da un altrettanto chiaro progetto formale desunto da processi e procedimenti dati, incarnando valori progressisti, la poesia strutturale mi pare tentare l'elaborazione di una Weltanschauung organica, aderente al mondo che testimonia a seconda dell'abilità del poeta e dell'ideologia del fruitore che la giudica.

Intendo per strutturale una metodologia di costruzione poetica che partendo dall'analisi e dalla selezione dei significanti minimi con i quali intende lavorare sia in grado di dar vita ad un progetto formale chiaramente delineato e veicolante un senso ulteriore e sinergico rispetto a quello espresso dal "contenuto".

(ogni testo veicola un senso legato alla forma sebbene troppo spesso questo avvenga *malgrado* l'autore)

(la musica è l'alveo cui si informa lo scorrere del senso)

Nella costruzione del testo poetico due sono i concetti su cui più lungamente mi sono soffermato: quello di ripetizione e quello di armonizzazione.

(l'implemento di una maggiore percussività, o l'utilizzo di più strette tramature, in poesia mi pare derivare dall'assedio della musica commerciale nel nostro contesto acustico)

Gli elementi la cui ripetizione mi pare dia esiti interessanti nel testo poetico sono: consonanti e nessi consonantici (consonanza, e figure di testo basate su ripetizione e variazione: anafora, bisticcio, paronomasia, etc.) , vocali in posizione tonica o nessi vocalico-consonantici in prossimità dell'accento (assonanza, assonanza atona, rima e i precedenti), toni (cola, centremi, etc.), sillabe, serie sillabiche accentate (piedi), versi (emistichi, versi propriamente detti), frasi (metriche frastiche).

(abbiamo un analogo in poesia per il concetto di texture in pittura?)

Dall'uso, la frequenza e la vicinanza delle ripetizioni, come dalle specificità degli elementi iterati, nasce la linea ritmica e la possibilità di accelerare o decelerare l'esecuzione del testo.

La musicalità di base derivata dall'utilizzo di uno o più sistemi di riferimento (ad esempio la metrica quantitativa) subisce correttivi esecutivi tramite l'utilizzo di punteggiatura e spaziatura (un ulteriore elemento di temporalizzazione dell'esecuzione, ma più problematico per l'estrema differenziazione del suo utilizzo, è l'enjambement).

L'arrestarsi alla frase (escludendo dunque la strofa, il periodo, etc.) nella mia produzione è dovuto alla convinzione che non si diano organizzazioni di senso complesse nella situazione attuale se non per sovradeterminazione.

(sul concetto di montaggio?)

(utilizzo ossessivo-indeterminato del principio musicale indiano di variazione continua)

Intuizione geniale per i processi di armonizzazione e disarmonizzazione è quella dantesca della consonanza tra endecasillabo e settenario. Estendendo ciò possiamo accorgerci della naturale consonanza tra versi di differente lunghezza sillabica ma entrambi di lunghezza pari o dispari (ad esempio un decasillabo ed un ottonario, un tredicasillabo e un quinario, un endecasillabo ed un novenario) e della dissonanza dovuta all'accosamento di pari-dispari e viceversa. Esulano da ciò le soluzioni anisosillabiche tendenti, per variazioni accentuali o utilizzo non ortodosso di sinalefe dialefe sineresi e dieresi, a riduzioni isosillabiche di versi di diversa lunghezza. Esulano inoltre versi in cui l'effetto giustappositivo subisce correttivi tramite l'utilizzo di schemi accentuativi da cui risultano figure particolari, creando effetti di musicalità complessa (ad esempio l'utilizzo di un settenario e di un dodecasillabo in cui la struttura accentuale del settenario ricalca quella di un ipotetico emistichio a maggiore del dodecasillabo). Altre forme di armonizzazioni complesse sono quelle legate all'utilizzo di versi isosillabici ad accentazione variabile, o quelle di frammenti isotonici in sequenze anisosillabiche.

I processi di armonizzazione, e i medesimi inversi tendenti alla disarmonia, sono alla base per la costruzione del testo secondo i principi di straniamento o incantamento (penso ad esempio all'effetto di straniamento ottenuto in una serie isosillabica ad accentazione fissa tramite la soppressione di alcuni accenti, o a quello incantatorio ottenuto tramite l'utilizzo ossessivo di una serie di nessi consonantici iterati). Il tutto si gioca sulla dialettica tra creazione e frustrazione delle aspettative metriche.

Si può demandare alle successioni vocaliche in posizione tonica il compito di creare il particolare "colore" di un testo, ovvero il controllo delle successioni produce un determinato paesaggio vocalico. La ripetizioni di nessi consonantici determina, quando controllata, particolari fenomeni di percussività ritmica, addensati e diradati a seconda della frequenza della ripetizione. Entrambi gli elementi tendono comunque, quando utilizzati senza particolari accorgimenti a sfociare in una musicalità informale e procedente per smagliature (in ciò simile a certa sperimentazione della musica free jazz o di certa elettronica idm)

#### *Sul concetto di paesaggio da un punto di vista metrico*

Nella mia produzione recente mi sono soffermato su una modalità compositiva che mi è piaciuto definire paesaggio. Intendo con ciò una procedura basata su sedimentazione e compattazione di componenti eterogenee, tanto sul versante semantico quanto su quello metrico, che emuli tanto la formazione del paesaggio postidentitario contemporaneo quanto la capacità, propria ad ogni paesaggio, di suscitare stati emotivi per via empatica e non mediata, sebbene poi qui, come nel paesaggio reale, sia possibile desumere le scaturigini a partire dall'analisi degli elementi componenti. Una costruzione, dunque, per frammenti centrifughi, dalla cui armonizzazione possa emergere una nebulosa di senso, non un senso unitario pacificamente espresso bensì un insieme di elementi recanti tracce di identità e storicità difformi. Se ciò è vero dal punto di vista del significato è altresì, e forse maggiormente, valido per quello formale che procede per aggregazioni effimere in cristallizzazioni provvisorie costantemente agite da una sorta di entropia formale.

Due sono gli esiti di questa ricerca uno legato all'improvvisazione l'altro alla costruzione. Con improvvisazione è da intendere una modalità compositiva basata su patterns iterati fissi, principalmente vocali in posizioni toniche o gruppi consonantici, su cui si impernano gli andanti

frastici non disposti a partire da serie accentuative o iterative, formali o informali, predeterminate ma determinate con una modalità simile a quella dell'improvvisazione jazz o del free style hip-hop, con forte attenzione alla creazione di effetti disarmonici, in una sorta di automatismo metrico. Le costruzioni sono testi più complessi, tendenzialmente a natura poematica, in cui partendo da un'unità frastica si procede, previa analisi delle componenti significanti (ad esempio il numero degli accenti, quello delle sillabe, le vocali accentuate, le figure testuali, etc.) e selezione di quelle su cui s'intende lavorare, a giustapposizioni armonizzate aggregate in brevi serie con medesimo principio reggente chiuse da una frase "cerniera" o formata dall'innesto dei principi della prima serie su quelli della successiva o semplicemente accostata con effetto straniante-disarmonico (ad esempio, e per semplificare molto, una serie anaforica chiusa da un verso, rispondente alla stessa serie d'anafore, a tre accentazioni variabili seguita da una serie di versi a loro volta a tre accentazioni variabili). Le sequenze così ottenute sono inoltre lavorate affinché sia possibile isolare nel testo altre iteratività trasversali le quali, assieme a quelle prodotte dall'utilizzo di medesimi principi su serie diverse, diano vita ad un effetto al contempo combinatorio ed informale.

*Ivan Schiavone*

**Nota.**

(\*) Questo testo propone alcuni appunti stilati per l'incontro *Del modo di formare come testimonianza della realtà* seguiti da una sezione di *Stralci* che dà conto di questioni affiorate nel dibattito o ad esso direttamente legate. L'incontro si è svolto il 18-05-12 presso la Libreria Popolare di via Tadino 18 a Milano e vedeva coinvolti me e Federico Scaramuccia, in qualità d'autori, e Alessandro Broggi e Paolo Giovannetti, in qualità di coordinatori e critici. La sezione *Sul concetto di paesaggio da un punto di vista metrico* riprende una nota pensata per la presentazione del mio testo *Automatismo delle Cassandre*.

## POESIA CONTEMPORANEA E CANZONETTE (dal punto di vista metrico)

Non ci sarebbe, in linea di principio, nulla di strano se le forme metriche della musica d'uso avessero un'influenza sulle forme della poesia contemporanea. È noto, e ormai fin troppo ripetuto, che alcuni cantanti hanno preso per le ultime generazioni, spesso anche fra i colti, il posto che nei secoli passati era occupato dai poeti. Di conseguenza, le ultime generazioni di poeti potrebbero aver subito l'influenza delle strutture formali dei testi per musica.

Ciò, del resto, è successo molte volte nel corso dei secoli. L'origine musicale delle forme metriche della lirica italiana medievale, e poi delle forme petrarchesche, è ovvia, sia per la derivazione dalla poesia provenzale ch'era di regola cantata, sia per la conservazione di strutture connesse alla musica. Dal punto di vista moderno, però, tendiamo a sottovalutare questa contiguità e a dimenticare che fino all'Ottocento e oltre gli endecasillabi erano uno dei metri più diffusi anche nelle canzoni popolari, che avevano spesso forma di ottave, rispetti, strambotti o stornelli. Ma la similarità andava anche oltre. Un buon modo per osservarla è sfogliare un libro di laudi del Quattrocento: contiene *contrafacta* edificanti di canzonette in voga, il più delle volte perdute, e ogni testo è preceduto dall'indicazione «Cantasi come» seguita dal primo verso della canzone originaria, perché il pubblico di questi libri non era tenuto a conoscere la notazione musicale. Ancora a questa altezza cronologica, buona parte dei testi ha forma di regolari ballate di endecasillabi e settenari, con le stanze regolarmente divise in due mutazioni e una volta, come nei *Rerum vulgarium fragmenta*.

D'altra parte, una struttura tripartita di questo tipo è tuttora uno dei modi più diffusi per articolare una strofa in musica: è dovuta, come già spiega il *De vulgari eloquentia*, alla ripetizione della stessa melodia nei due primi piedi o mutazioni, e poi al passaggio ad una diversa linea melodica nella sirma o volta.

Oggi, però, si tende casomai a porre in secondo piano tale struttura anche nella musica. Prendiamo, fra gli autori più attenti ai testi nell'attuale musica leggera, un esempio significativo (ma niente affatto isolato) che tornerà utile per cominciare il discorso. È la canzone *Charlie fa surf* [<http://www.youtube.com/watch?v=g0JIEbgJf8o>], uno dei più noti brani dei Baustelle, dall'album *Amen* del 2008. Il testo, nel *booklet* del cd, è riportato nel seguente modo:

Vorrei morire a quest'età. Vorrei star fermo mentre il mondo va. Ho quindici anni. Programmo la mia drum machine. E suono la chitarra elettrica. Vi spacco il culo. È questione d'equilibrio. Non è mica facile. Charlie fa surf. Quanta roba si fa. Mdma. Ma ha le mani inchiodate. Se Charlie fa skate, non abbiate pietà. Crocifiggetelo. Sfiguratelo in volto con la mazza da golf. Alleluja. Alleluja. Mi piace il metal e l'r'n'b. Ho scaricato tonnellate di filmati porno. Vado in chiesa e faccio sport. Prendo pastiglie che contengono paroxetina. Io non voglio crescere. Andate a farvi fottare. Charlie fa surf. Quanta roba si fa. Mdma. Ma ha le mani inchiodate da un mondo di grandi e di preti. Fa skate. Non abbiate pietà. Una mazza da baseball. Quanto bene gli fa. Alleluja. Alleluja.

In apparenza non si tratta di un metro chiuso, organizzato in strofe o moduli regolari. In realtà, se lo si divide secondo la struttura della melodia si ottiene la seguente struttura metrica, dove alcune sdrucchiole in punta di verso sono trasformate in tronche (come accade normalmente in inglese) e altre tronche possono essere ricavate da monosillabi di solito atoni (come la preposizione «di» al v. 17):

PRIMA STROFA:

VERSE:

Vorrei morire a quest'età  
Vorrei star fermo mentre il mondo va  
Ho quindici anni

Programmo la mia drum machine  
E suono la chitarra elettrica

5



Vi spacco il culo.

*PRE-CHORUS & CHORUS:* È questione d'equilibrio Non è mica facile  
Charlie fa surf quanta roba si fa  
Emme-di-emme-à  
Ma ha le mani inchiodate 10  
Se Charlie fa skate non abbiate pietà  
Crocifiggeteló  
Sfiguratelo in volto  
con la mazza da golf  
Alleluja. Alleluja. 15

SECONDA STROFA:

*VERSE:* Mi piace il metal l'er'en'bì  
Ho scaricato tonnellate di  
filmati porno  
  
E vado in chiesa e faccio sport  
Prendo pastiglie che contengonó 20  
paroxetina.

*PRE-CHORUS & CHORUS:* Io non voglio crescere Andate a farvi fottere  
Charlie fa surf quanta roba si fa  
Emme-di-emme-à  
Ma ha le mani inchiodate 25  
da un mondo di grandi e di preti Fa skate  
Non abbiate pietà  
Una mazza da baseball  
Quanto bene gli fa  
Alleluja. Alleluja. 30

È la consueta forma di canzone, immutata da secoli: i due piedi di uguale struttura metrica (perché sono sulla stessa melodia, con possibili piccole variazioni) in questo caso si chiamano di solito *verse*, mentre la sirma si chiama *chorus* e, a differenza che in Dante o Petrarca, tende a ripetere o variare lo stesso testo.

Il metro, in questo particolare caso, non sgarra di una sillaba, in qualunque modo sia compiuta la suddivisione in versi (che può variare perché si basa sulle pause più o meno forti nelle frasi musicali). Nella suddivisione scelta qui sopra, le due strofe della canzone ripetono il seguente schema (che è un po' complicato, ma non sarà qui analizzato in dettaglio):

Novenario giambico tronco  
Endecasillabo giambico tronco  
Quinario giambico piano

Novenario giambico tronco  
Endecasillabo giambico tronco  
Quinario giambico piano

Verso di quindici sillabe come *pre-chorus* (formato in un caso da un ottonario trocaico sdrucchiolo e da un senario sdrucchiolo, nell'altro da un senario sdrucchiolo e da un settenario giambico sdrucchiolo)  
Endecasillabo dattilico, tronco  
Settenario anapestico tronco  
Settenario anapestico piano  
Endecasillabo dattilico, tronco  
Settenario anapestico tronco

Settenario anapestico piano  
Verso di dodici sillabe (formato in un caso da un quinario tronco e da un  
settenario tronco, nel secondo da un quinario piano e da un settenario tronco  
iniziale per vocale)  
Settenario anapestico tronco  
Settenario anapestico piano  
Settenario anapestico tronco  
Ottonario dattilico tronco

Le rime non sono affatto regolari, ma ci mancherebbe solo questo: la differenza principale fra un simile metro e quelli tradizionali, “petrarcheschi”, è che non solo il numero delle sillabe, ma anche il ritmo dei singoli versi è fisso. Nel caso specifico, il ritmo dei *verses* è rigorosamente giambico (cioè ripete unità ritmiche formate da una sillaba atona ed una accentata), mentre quello del *chorus* è rigorosamente dattilico-anapestico (cioè alterna una sillaba accentata a due atone). L’unica piccola eccezione è la parola «prendo» all’inizio del quinto verso della seconda strofa (v. 20), dove infatti gli accenti indotti dal canto sono «Prendó pastìglie ché conténgonó»: ma è una minuzia, perché simili scarti sono possibili e frequenti all’inizio dei versi.

Quindi, in una canzonetta come questa, già il ritmo dei versi impone molte più costrizioni che in una canzone di Petrarca. Se poi dovessero seguire uno schema regolare anche le rime (che sono per di più in maggioranza tronche, e quindi più difficili) la difficoltà diverrebbe eccessiva per le possibilità dell’attuale musica leggera, che deve utilizzare una lingua prossima a quella usuale. Come meglio si vedrà in seguito, simili metri per musica sono *sovradeterminati* secondo regole che sono poco adatte all’italiano.

Il modo in cui le parole sono trascritte nel cd è già un piccolo indizio di come queste restrizioni dovute alla musica, che impone misure versali e posizione degli accenti, siano sentite come ostacoli anche nella canzone. Gli autori che danno più importanza ai testi vorrebbero liberarsene, come pure tendono a evitare regolarità troppo serrate nelle rime. Nel caso di *Charlie fa surf* la soluzione è virtuosistica: a leggere il testo ufficiale, quello trascritto linearmente, si potrebbe pensare che la punteggiatura, unico residuo di segmentazione, indichi i confini versali. Invece, se si sovrappone la musica, si può notare che nella seconda strofa sono frequenti gli *enjambements*, anche molto forti, e che la suddivisione tramite i punti fermi segue la sintassi, nascondendo così le cadenze da canzonetta in punta di verso.

Più in generale, è inutile dilungarsi sul fatto che le cadenze da canzonetta sono percepite come una limitazione: sarebbe difficile immaginare un poeta contemporaneo che decidesse di adottare un metro simile per una poesia non destinata alla musica, se non come l’ambizioso esperimento. Anche nella moderna musica leggera, la tensione metrica è di solito meno forte rispetto a *Charlie fa surf*. Il modo più usuale per allentarla (e questo, come si vedrà, è significativo) è rinunciare all’isosillabismo: i versi possono non ripetere lo stesso numero di sillabe, ma mantengono un numero fisso di accenti principali, che sono legati agli accenti delle battute musicali.

In base a simili premesse, non c’è da stupirsi se sono piuttosto i modi della poesia moderna a influenzare la musica, anche se, come al solito, la cultura di massa arriva un po’ in ritardo: la tendenza novecentesca al dissolvimento delle regolarità tradizionali solo negli ultimi decenni ha contagiato la canzone, dove le forme più usuali della musica indurrebbero piuttosto a conservare le forme chiuse, come avviene nel brano appena citato.

Specie negli anni più recenti, molto è stato tentato nel cosiddetto *ambiente underground*, che se da un lato non appartiene propriamente alla musica di consumo, dall’altro finisce spesso per fornire ad essa le nuove direzioni. Qui basti citare l’inizio di una canzone che ha avuto un certo successo nel 2010, specie fra il pubblico più giovane: *Cara catastrofe* di Vasco Brondi (dall’album *Per ora noi la chiameremo felicità*) [[http://www.youtube.com/watch?v=2Dnkc\\_-7tHo](http://www.youtube.com/watch?v=2Dnkc_-7tHo)].

sventoleremo le nostre radiografie per non fraintenderci  
ci disegneremo addosso dei giubbotti antiproiettile  
costruiremo dei monumenti assurdi per i nostri amici scomparsi

- 5       vieni a vedere l'avanzata dei deserti  
tutte le sere a bere  
e per struccarti useranno delle nuvole cariche di piogge  
vedrai che scopriremo delle altre americhe io e te  
che licenzieranno altra gente dal call center  
che ci fregano sempre che ci fregano sempre  
10       che ci fregano sempre che ci fregano sempre

Anche se il testo è comunque cantato (non si tratta quindi di *rap*), delle simmetrie e delle rispondenze indotte dalla musica resta ben poco: in casi simili, le parole sono nate per prime, senza tener conto dell'eventuale melodia, ed è la melodia che deve adattarsi ad esse. Quindi, com'è inevitabile, in casi come questo viene penalizzata la *cantabilità*, o la *musicalità*, nel senso più tradizionale del termine, in favore di una maggiore dignità e indipendenza del testo.

Per approfondire le ragioni di tale diffusa resistenza verso le strutture dovute alla melodia, va tenuto presente che non solo nel Medioevo la musica influenzò le forme della poesia: anzi, a partire dalla fine del Rinascimento il suo ruolo fu ancora più importante ed è proprio in questa seconda fase che l'influsso della musica finì per risultare davvero sgradito. I testi per musica medievali, nel loro complesso, non dovevano sottostare ad eccessive restrizioni: al contrario, proprio la melodia tendeva a essere *logogenica*, cioè a conformarsi alla misura e al ritmo dei versi, in un contesto in cui la musica solo strumentale aveva un ruolo del tutto secondario.

Tutto cambiò con la lenta ascesa delle strutture ritmiche associate alla moderna musica tonale. A partire dagli ultimi anni del '500, con la nascita del melodramma, in Italia si è affermato il modello ritmico che tuttora domina nella musica occidentale, e che noi tendiamo a dare per scontato. Le melodie sono divise in battute, ognuna accentata su una posizione fissa, e tendono a concludere le frasi e i periodi musicali su note accentate: ciò vale in particolare per la fine del periodo musicale, che si conclude di regola sulla nota tonica, che è perfettamente stabile e reca di conseguenza un forte accento.

Questo nuovo modello mette in difficoltà l'italiano in due modi. In primo luogo, la suddivisione in battute regolari induce, come già si è visto per i *Baustelle*, a usare versi ritmicamente divisi in piedi regolari, su un numero fisso d'accenti. Tali versi, di solito medio-brevi, risultano monotoni e cantilenanti al nostro orecchio, perché l'italiano è lingua a isocronia sillabica e non accentuale (cioè tende a interporre uguali intervalli di tempo fra le sillabe e non fra gli accenti) ed è formato da parole lunghe e ritmicamente poco duttili. Di conseguenza, preferisce una metrica più variata, dove i versi siano più ampi e ricavino la propria regolarità dal ricorrere di uno stesso numero di sillabe, a prescindere dal numero degli accenti. La nota convinzione che l'endecasillabo sia il verso più adatto all'italiano ha solide basi fonologiche: in esso, ciò che conta è il numero delle sillabe, mentre gli accenti possono variare di numero e disposizione.

In secondo luogo, la presenza di note accentate alla fine delle frasi e, specialmente, dei periodi musicali impone spesso di chiudere i versi su parole tronche, o al limite sdrucchiole (e quindi con un contraccanto sull'ultima sillaba). L'italiano, dove la grande maggioranza delle parole è piana e dove le tronche utilizzabili sono una piccola minoranza, è costretto a forzare pesantemente la propria natura.

Una risposta a questi problemi fu trovata nei cosiddetti *metri chiabreriani*, dove però i ritmi troppo monotoni e i versi chiusi da sdrucchiole e tronche in consonante costringono a usare una lingua artefatta, oggi divenuta inaccettabile nella musica d'uso. Ecco un esempio a caso, dal libretto di Francesco Maria Piave per la *Traviata* di Verdi (I, v) [<http://www.youtube.com/watch?v=CPjYYvV7Gdo>], dove, come di consueto, la disposizione delle rime è asimmetrica, perché la rima tronca, la più difficile da trovare, è riservata al punto dove più è necessaria, ossia sulla nota conclusiva della strofa e del periodo musicale:

Ah, fors'è lui che l'anima  
Solina ne' tumulti  
Godea sovente pingere

5 De' suoi colori occulti!  
Lui che modesto e vigile  
All'egre soglie accese,  
E nuova febbre accese,  
Destandomi all'amor.

Tali metri caratterizzavano innanzitutto le canzonette e le arie d'opera. Tuttavia, dopo un'iniziale resistenza, si affermarono (come è consueto) anche nella lirica colta, dove furono portati al massimo livello di perfezione formale probabilmente da Manzoni, in poesie che non sembrano nemmeno sollecitare un'eventuale veste musicale.

Nonostante le successive evoluzioni, la struttura ritmica della musica d'uso è, a tutt'oggi, sostanzialmente immutata: di conseguenza, i metri chiabreriani, e la lingua che ad essi s'accompagna, sarebbero ancora la migliore soluzione che l'italiano abbia trovato alle costrizioni che la musica comporta. Per l'orecchio moderno, però, sono irrimediabilmente artificiosi e la tradizione letteraria li emarginò già alla fine dell'Ottocento, mentre i testi per musica faticarono molto di più a liberarsene. Le tronche in consonante («Caro mio ben | credimi almen: | senza di te | languisce il cor») divennero poco accettabili nelle canzonette solo a partire dagli anni '60 del Novecento, ma l'eliminazione di questo e di altri stilemi sentiti come troppo pesanti ha lasciato un vuoto difficile da colmare. Il testo dei Baustelle sopra esaminato, con le rime tronche su sdruciole come «contengonó», o su particelle atone come la preposizione «di», o su parole straniere tronche («sport», «skate», «machine») è un buon esempio, fra innumerevoli, delle difficoltà che affronta un moderno paroliere. Il ritmo dell'italiano è di per sé poco adatto alla musica, come non si stancano di ripetere i moderni addetti ai lavori.

È quindi possibile trarre una prima conclusione: i ritmi dell'attuale musica sono già riusciti a influenzare le forme della poesia, e già da molto tempo ne sono stati espulsi. Oggi, mentre la musica stessa cerca di liberarsi da tali restrizioni formali, riesce difficile immaginare che la poesia possa cercare di imitarle. Le soluzioni usate in musica non sono altro che ingegnose strategie d'adattamento a ciò che impone la melodia: quindi, il loro utilizzo nella poesia scritta è giustificato solo come parodia o come citazione. La linea vincente, in poesia, è invece quella che nei secoli ha proseguito e sviluppato le forme medievali, le più adatte alla lingua, fatte di versi medio-lunghi e ritmicamente non monotoni, con rime quasi sempre piane: da Della Casa ai sonetti di Foscolo e poi a Leopardi. Al contrario, è risultata infine perdente, con solo pochissime e marcate eccezioni, la ripresa dei metri chiabreriani, che furono estromessi dalla poesia colta innanzitutto ad opera di Giovanni Pascoli. Altre tradizioni occidentali, e soprattutto quella in inglese che oggi vale come riferimento, non soffrono di analoghi impedimenti e hanno potuto mantenere molto più vicine la musica e la poesia.

Tutto questo, però, è solo una premessa. È possibile esaminare la questione a un livello più profondo. Si ricordava in apertura come i metri più nobili della nostra tradizione, l'endecasillabo innanzitutto, fossero legati a una pratica corrente, condivisa a ogni livello sociale, che si basava anche su melodie arcaiche che resistettero a lungo nelle parti più conservative della tradizione popolare, ma sono ormai pressoché scomparse. Ciò ha comportato anche l'affievolimento, fra Otto e Novecento, della competenza metrica collettiva per quanto riguarda i metri isosillabici senza accenti fissi, l'endecasillabo innanzitutto. Sono spesso citate le osservazioni di Gianfranco Contini, che in più luoghi notò questo cambiamento, rimpiangendo l'«abilità sonettistica a noi negata [ma] erogata un tempo all'ultimo chirurgo o notaio». Oggi tale processo si è pressoché concluso. Paradossalmente, i pochi in grado di comporre buoni endecasillabi all'antica sono più spesso i contadini toscani o laziali che ancora si tramandano le antiche musiche modali delle *ottavine*, piuttosto che gli studenti universitari che hanno frequentato *Stilistica e metrica italiana*.

Ciò però non significa che la competenza metrica sia scomparsa. Ognuno di noi ha un'idea istintiva di che cosa siano un verso e una strofa, fin dall'infanzia. Qui sarà importante esaminare quanto

accade all'interno dei versi, ma prima conviene fare un esempio che riguarda le strofe: è il caso della quartina, o meglio della quartina bipartita sintatticamente in due distici. È un modulo ritmico bene attestato anche nella poesia moderna. Ecco un caso dal n. 11 dell'Ulisse, la cui antologia di poesie fornirà gli esempi per l'ultima parte di questo articolo (e mi scuso con gli autori, per avere usato i loro testi soltanto come serbatoio di fatti metrici):

e basterà la pioggia se pioverà  
e il sole se farà caldo  
la strada deserta o il rombo  
della gomma sull'asfalto

[strofa conclusiva della poesia n. 11 di Biagio Cepollaro,  
«L'Ulisse», 11, 2008, p. 213]

Fin dal Medioevo questo è uno dei moduli più comuni, ma il suo ricorrere non va ricondotto alla tradizione letteraria: la quartina bipartita corrisponde al cosiddetto *periodo musicale regolare*, la struttura più diffusa nella musica occidentale a partire dal Medioevo. Si tratta di una melodia divisa in due parti uguali (delle quali la prima termina in sospenso), a loro volta divise in due. La grande maggioranza delle musiche che conosciamo, se rivestita di un testo, dà forma a una quartina bipartita in due distici.

Ciò non vuol dire che questa struttura sia stata prestata alla poesia dalla musica: significa invece che è il modulo ritmico più importante nella tradizione occidentale, in musica così come in poesia, perché è la struttura che ognuno di noi, fin dall'infanzia, interiorizza come il più normale fra i modi di organizzare i versi, che siano cantati o no. Quando la poesia colta ripete tale struttura in una forma particolarmente semplice, “cantabile”, si intravede per l'appunto l'influenza della musica, tanto più se sono presenti le citate rime tronche e i versi ad accenti fissi:

Bella mia, dal fondo algoso  
Del mar nostro vieni su!  
In te vuole il suo riposo  
La mia bronzea gioventù.

[G. Carducci, *La moglie del gigante*, vv. 5-8, in *Rime e ritmi*]

La tradizione letteraria ha però cercato spesso di attenuare la monotonia di simili quartine bipartite. Già Petrarca volle tentarne i limiti, e Della Casa riuscì a svuotarle dall'interno:

Questa vita mortal, che 'n una o 'n due  
brevi e notturne ore trapassa, oscura  
e fredda, involto avea fin qui la pura  
parte di me ne l'atre nubi sue.

[Giovanni Della Casa, 64, vv. 1-4]

Il caso della quartina serve per illustrare un principio generale, abbastanza scontato: la competenza metrica, intesa come la coscienza di che cosa sono un verso o una strofa, è posseduta da ognuno già prima di ogni contatto con la poesia letteraria ed è connessa con il canto. La musica, specie la più facile, tende a creare forme metriche chiuse e misure più o meno regolari. La tradizione letteraria tende a riprenderle, ma a partire da esse spesso sviluppa forme metriche sue proprie, insieme più libere e più raffinate.

Partendo da tale assunto, si può provare a chiedersi che tipo di competenza metrica, per quanto riguarda la struttura dei versi, risulti oggi naturale a prescindere dalla letteratura. Come per la quartina, bisogna rifarsi alla musica e, quindi, la risposta è obbligata: la metrica più spontanea, quella di cui si ha una competenza nativa, tende oggi a precedere per piedi, ossia tramite un numero



fisso di accenti, che ripetono unità ritmiche più o meno regolari e corrispondono agli accenti regolari che, come si diceva, caratterizzano a partire almeno dal Seicento le forme della musica d'uso. È la metrica di gran lunga più comune nelle filastrocche infantili e nei versi prodotti o usati da persone prive di una preparazione letteraria. Molto spesso, ma non sempre, si tratta di trochei (il tipo «Tre civette sul comò | che facevano l'amore | con la figlia del dottore...» o simili). Noi oggi tendiamo a dare questo per scontato, ma va ricordato che l'italiano preferirebbe una diversa regolarità basata sulle sillabe, evitando la ripetitività degli accenti, e che i versi più antichi, anche ai livelli più bassi, seguivano spesso tale paradigma. Invece, la struttura ritmica della musica moderna induce all'uso di una simile metrica *sillabo-tonica*, la stessa che riesce naturale in inglese o in tedesco, ossia in lingue a isocronia accentuale e non sillabica.

Molto si è parlato, nei decenni scorsi, di come la metrica libera o liberata della modernità mostri spesso la tendenza a riorganizzarsi sulla base degli accenti e non delle sillabe. Il contributo più noto si deve probabilmente a Franco Fortini, in un breve saggio del 1958 intitolato *Verso libero e metrica nuova*, dove egli ritiene di poter affermare, «senza grave rischio di errore», che nella poesia moderna, se si eccettuano i residui di metrica tradizionale e di forme “barbare”, «il verso si fonda su un compromesso fra numero di sillabe, ricorrenza di accenti forti (o ritmici) e durata temporale tra l'uno e l'altro di questi». In tale contesto, «l'elemento prevalente sembra essere quello temporale ovvero l'isocronismo fra gli accenti forti» (pp. 802-3).

Quanto detto finora permette di aggiungere due importanti elementi all'ipotesi di Fortini: innanzitutto la tendenza da lui individuata ha una causa profonda, perché è il tentativo di utilizzare la metrica oggi più spontanea; in secondo luogo, la natura dell'italiano rende tali ritmi troppo monotoni e, quindi, la poesia letteraria tende naturalmente ad attenuarli. Il modo più facile (che come si diceva è spesso presente anche nella musica leggera) è rinunciare almeno in parte all'isosillabismo e, più in generale, evitare una successione di unità ritmiche sempre uguali.

Come si diceva, il n. 11 de «L'Ulisse» fornirà alcuni campioni di poesia contemporanea (e molti altri sarebbero possibili, anche limitandosi alle poesie di tale numero). Un primo esempio, breve e semplice nella struttura, è *I numeri* di Michele Sovente («L'Ulisse», 11, 2008, p. 249):

i numeri scandiscono gli anni  
il senso delle cose  
quante superfici scivolose  
quanti malanni

Di nuovo, si tratta di una delle consuete quartine bipartite. Esaminata nel modo tradizionale, è composta da due decasillabi non canonici, cioè non anapestici (vv. 1 e 3), da un settenario al v. 2 e da un quinario al v. 4. Se invece si bada agli accenti, cioè si divide il testo in unità ritmiche, ognuna incentrata su un accento principale, la quartina risulta composta da due *trimetri*, cioè da due versi basati su tre accenti (i versi dispari), e da due *dimetri*, ai versi pari. E il secondo e il quarto verso («il senso delle cose» e «quanti malanni») risultano equivalenti, pur non condividendo lo stesso numero di sillabe. Ma le analisi metriche di questo tipo sono difficili in italiano, perché è difficile stabilire con certezza quale dei due livelli, sillabico o accentuale, sia prevalente.

La difficoltà è aumentata anche dal meccanismo di fondo che, come si diceva, entra in azione quasi sempre in questo tipo di metri, per evitare la monotonia legata a una successione regolare di piedi. Nel caso specifico, è importante che i decasillabi non ripetano lo stesso schema (il primo è accentato in 2°, 6° e 9° posizione, il secondo in 1°, 5° e 9°) e che i due versi più brevi siano diversi per numero di sillabe, così da evitare l'effetto canzonetta.

Ecco un altro testo dal n. 11 del «L'Ulisse» (pp. 214-15): *Esco*, di Renzo Favaron.

Accendo la sigaretta.  
Spenso la radio.  
Prendo l'ombrello.  
Esco.  
Ho perso, trovando.

- Sei morta? Sei viva?  
 Chiudo l'ombrello.  
 È qui, al petto, che piove.  
 Rientro.
- 10      Accendo la radio.  
 Perdendo, ho trovato.  
 Sei viva? Sei morta?  
 La pioggia non cessa.  
 Qui, a casa, apro l'ombrello.
- 15      Sono fradicio.
- Mi confido.  
 Senza dire una parola solo con il respiro.

In questo caso la struttura per piedi è più marcata, anche se non ci sono strofe regolari. Il modulo prevalente è l'anfibraco ("atona-tonica-atona", come in «Ho pèrso, trovàndo») ma è essenziale che non si ripeta sempre uguale: ogni tanto manca una sillaba, ogni tanto ce n'è una di troppo. I primi tredici versi sono tutti su uno o due piedi, poi, a partire da «Qui, a casa, apro l'ombrello», il ritmo si fa meno serrato e i versi divengono più lunghi, a marcare la maggiore solennità di contenuto nella conclusione.

L'ultimo verso pone un problema ch'è frequente in questo tipo di versi: in quanti piedi si può dividere? Non c'è più una struttura ripetitiva che possa aiutare e quindi, come notava già Fortini, lo *status* del verso non è più ricostruibile con certezza. Probabilmente gli accenti principali sono cinque, e il quarto accento va posto su «il» («Senza dîre una paròla sòlo con ìl respîro») o anche su «con», ma solo l'autore (o l'ascolto di una lettura fatta da lui) potrebbero, forse, risolvere la questione. È appunto questa frequente indeterminatezza che fa concludere a Paolo Giovannetti, nel recente manuale *La metrica italiana contemporanea*, che nei versi di questo tipo tende a permanere «un'incertezza di fondo».

D'altra parte il problema è ben presente anche nelle tradizioni metriche in cui la struttura per piedi è la più naturale, specialmente nel Novecento. Prendiamo ad esempio l'inizio di una celebre poesia di Yeats:

I will arise and go now, and go to Innisfree,  
 And a small cabin build there, of clay and wattles made:  
 Nine bean-rows will I have there, a hive for the honeybee,  
 And live alone in the bee-loud glade.

La poesia è composta di quartine in cui i primi tre versi hanno sei piedi (*hexameters*) e l'ultimo quatto (*tetrameter*). Il ritmo è tendenzialmente giambico, ma non è obbligatorio un numero fisso di sillabe nei versi. Le descrizioni dettagliate della sua struttura metrica, ad opera di studiosi anglosassoni, possono oscillare nell'esatta delimitazione di questi piedi. Il secondo verso, ad esempio, dovrebbe cominciare a rigore con un accento sull'articolo indeterminativo («And à small càbin...»), di solito atono, ma altri pongono l'accento su «small». Esiste una registrazione di Yeats che recita *Innisfree* [<http://www.youtube.com/watch?v=hGoaQ433wnw>]: la sua dizione, come di consueto per la poesia inglese, è molto più ritmata e cantilenante di quanto si usi in Italia. Ciò nonostante, neppure tramite la registrazione è possibile risolvere il problema. La mia impressione (ma è solo l'impressione di un non anglofono) è che Yeats riesca, con naturalezza, a mettere un "accento prosodico" su «a» e un "accento linguistico" su «small». Dal punto di vista anglosassone, non c'è nulla di troppo strano se la metrica non risulta una scienza esatta, mentre gli italiani aspirerebbero a una maggiore regolarità, che questo tipo di versi sembra costituzionalmente incapace di garantire. In fondo, però, non è altro che una delle consuete sfasature fra il *metro*, inteso come schema astratto, e il *ritmo* specifico di un verso o, anche, di un'esecuzione.

Ovviamente, il problema si aggrava ogni volta che mancano o si allentano le forme metriche chiuse. Come ultimo esempio, ecco una poesia di Antonio Prete («L'Ulisse», n. 11, p. 238):

Cavalli vegliavano le porte delle case  
 sospirando una nenia.  
 Da un sassofono soffiava un vento  
 di albe marine  
 5 e un leone passeggiava inquieto  
 conversando da solo.  
 Due rosse nuvole s'inseguivano  
 sbattendo sulle persiane.  
  
 Venne un silenzio ch'era vertigine  
 10 di cieli dischiusi.  
 Dal vuoto non sgorgava una parola.  
  
 Sul fondo della strada poteva ora apparire  
 l'angelo del giudizio.

I primi dieci versi, irregolari quanto a numero di sillabe, sembrano però possedere una qualche regolarità prosodica. Un primo modo per descriverla, più tradizionale, è ipotizzare che i versi dispari, più lunghi dei pari, siano versi doppi, con una cesura al centro, e quindi l'intera serie sia ottenuta attraverso la combinazione di una serie di versi medio-brevi, che oscillano fra le cinque e le otto sillabe. Ma si può invece applicare quanto detto finora, e quindi interpretarli semplicemente come cinque distici formati da un tetrametro e da un dimetro, così come sarebbe naturale se si trattasse di una poesia inglese. In tal caso, però, in due punti la scansione diviene dubbia: si può accentare «Da ùn sassòfono» o «Dà un sassòfono» al v. 3; e «é un leóne passeggiàva» o «e ùn leóne passeggiàva» o «e un leóne pàsseggiàva» al v. 5. Inoltre, al v. 7, è necessario accentare «Due rósse nùvole s'inseguìvano», sfruttando un accento secondario di parola.

Quanto ai versi finali (vv. 11 e 12), che come per la poesia di Renzo Favaron variano la struttura ripetitiva della serie precedente, si potrebbe supporre siano un trimetro e un tetrametro, ma non è che un'ipotesi non salda. Come si è visto, potrebbe non risultare decisiva neppure la lettura dell'autore. Il quale, per di più, potrebbe pure affermare di non avere affatto usato una metrica strutturata per piedi, senza però smuovere il metricologo dalla sua convinzione, poiché, come si diceva, tale tipo di prosodia riesce istintiva nei moderni, e, quindi, il tentativo di usare un metro il più possibile naturale e spontaneo può condurre a ricrearla anche inconsapevolmente.

Com'era prevedibile, non s'è trovato nulla di abbastanza solido. Del resto, la poesia contemporanea comprende una tale varietà di differenti soluzioni formali da rendere impossibile una sua descrizione in base a poche, regolari categorie. Tuttavia, è stata individuata un'influenza dei ritmi della musica sui metri della poesia a un livello così profondo da passare di consueto inosservata. È necessaria solo un'ultima postilla: non sono stati considerati fra i testi per musica, in questa trattazione, i metri dei "recitativi" del *rap* usato nell'*hip-hop* italiano, perché ovviamente non subiscono le costrizioni indotte dalla melodia. Però, trattandosi di versi che rifuggono dalle regole letterarie tradizionali e risentono di modelli in inglese, e tendono per di più ad adattarsi a una base fortemente ritmata, è naturale che in essi la metrica di tipo sillabo-tonico risulti prevalente. È probabilmente errato pensare che essi possano influenzare in modo significativo la poesia colta: anche autori che hanno provato sia il *rap* che la poesia scritta, come Alberto Dubito (*Eravamo giovani stranieri*, 2012), sembrano tendere istintivamente a tenere separati i due generi, così come nei *poetry slam* italiani è di solito evidente la differenza fra i partecipanti che *rappano* e quelli che *recitano poesie*. Se poi il *rap* italiano sia in grado di creare e mantenere un proprio sistema metrico coerente, o se sia invece già avviato verso un prossimo declino, questa è tutt'altra questione, che non si può (e non saprei) affrontare qui.

Luca Zuliani

#### OPERE CITATE:

- Giosue Carducci, *Odi barbare e Rime e ritmi*, Bologna, Zanichelli, 1935 (vol. IV dell'edizione nazionale).
- Franco Fortini, *Verso libero e metrica nuova*, in *Saggi e epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 799-808.
- Paolo Giovannetti - Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010
- Giovanni Della Casa, *Rime*, a cura di S. Carrai, Torino, Einaudi, 2003.
- William B. Yeats, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2005.

Una parte del presente intervento rielabora, ai fini dello specifico discorso, considerazioni già espresse in forma differente e con altri esempi in due articoli in corso di stampa: *New directions in song lyrics?* (negli atti del convegno *Metrics, Music and Mind: Linguistic, Metrical and Cognitive Implications in Sung Verse*, Sapienza Università di Roma, Roma, 23-25 febbraio 2012, Peter Lang, Bern) e *Che cos'è un verso oggi* (in «Stilistica e metrica italiana», 12, 2012). La veloce ricostruzione storica dei rapporti fra poesia e musica a partire dal Medioevo si basa su quella, ben più estesa, che ho fornito nel volume *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani* (Il Mulino, Bologna 2009), a cui si rimanda anche per la bibliografia.





## IMMAGINI POSTUME?

### Il sonetto tedesco degli anni '90

Uno studio pubblicato nel 1999 sul sonetto contemporaneo tedesco<sup>(1)</sup> segnala l'uscita, tra il 1993 e il 1997, di ben 33 volumi di poesia in prima edizione che si autodefiniscono raccolte di sonetti. Il dato, comunque impressionante, potrebbe in teoria avere un valore meramente documentario, non esprimendo valutazioni qualitative, né fornendoci indicazioni sulla ricezione di tali opere; ma la vitalità di questa forma metrica in ambito tedesco è confermata dalla presenza di numerosi sonetti in raccolte di poeti ormai affermati, nonché dal fatto che due autorevoli riviste letterarie abbiano dedicato nel 1999-2000 uno spazio al sonetto contemporaneo<sup>(2)</sup>. Le ragioni di una tale rinascita sono molteplici e non riconducibili a linee di tendenza ben definite. Se l'utilizzo della forma-sonetto nella poesia contemporanea implica necessariamente la volontà di richiamarsi alla tradizione, nel caso della poesia tedesca occorre chiedersi in primo luogo *a quale* tradizione ci si riferisca, dato che il sonetto in ambito germanofono ha una storia complessa e non uniforme, anche nell'accezione specificatamente metrica: dal sonetto in alessandrini del barocco al sonetto romantico, arrivando alle singolari opere espressioniste passando per il sonetto politico dell'ottocento, fino all'importante ciclo rilkeano degli 'eterodossi' *Sonette an Orpheus*, e ai - pur quantitativamente marginali - sonetti brechtiani. Da un lato naturalmente il sonetto è stato, negli ultimi cinquanta anni di poesia tedesca, la cifra di un equilibrio formale, sinonimo di una struttura perfetta dalla proprietà ordinatrice. È a questa sua qualità che si riferivano, nel grande successo di questa forma al termine della seconda guerra mondiale, i poeti che - ad est come ad ovest seppure da posizioni ideologiche diverse - cercavano proprio nell'ordine istituito dalla forma-sonetto un'alternativa al disordine bellico: «salvezza dal caos»<sup>(3)</sup>, come recita un paradigmatico sonetto poetologico di Johannes R. Becher, pubblicato nel 1947.

Rovesciato di segno, il sonetto come sinonimo di perfezione e ordine formale è quindi ritornato nelle avanguardie degli anni '60 - *Wiener Gruppe*, poesia concreta - dove è stato sottoposto ad una demistificazione che passava in primo luogo per una messa a nudo di questo ordine. Il *sonett* di Gerhard Rühm del 1970, emblematico in questo senso, svuota la struttura del poema, ridotto a una impalcatura senza edificio:

*sonett*

erste strophe erste zeile  
erste strophe zweite zeile  
erste strophe dritte zeile  
erste strophe vierte zeile

zweite strophe erste zeile<sup>(4)</sup>

[...]

e così via fino alla fine dei quattordici versi. La linea ironico-demistificante, di derivazione avanguardistica, trova una continuazione negli anni '70 e '80, sebbene la riflessione linguistica e formale, elemento centrale delle avanguardie viennesi e 'concrete', sia lentamente passata in secondo piano rispetto al momento puramente ludico (con eccezione del lavoro, anche con la forma-sonetto, di Oskar Pastior<sup>(5)</sup>). Tra le ultime prove 'sonettistiche' di questa tendenza è da segnalare, oltre ai lavori di Ernst Jandl nelle raccolte *Idyllen* (1989) e *peter und die kuh* (1996) <sup>(6)</sup>, l'opera di Ludwig Harig, anch'egli proveniente dalle avanguardie, il cui confronto con la forma-sonetto risale già agli anni '60. La sua opera sonettistica è continuata poi in misura imponente negli anni '90 con una serie di poesie dove la forma è usata con valenza esplicitamente ironica, a segnare, proprio nella sua perfezione, lo stacco dal contenuto basso delle liriche stesse. Gli ultimissimi sonetti di Harig documentano a loro modo recenti eventi calcistici, insistendo quindi su un argomento, il calcio, che per la sua importanza contemporanea quale fenomeno di massa ha da

sempre interessato lo scrittore. Citiamo esemplificativamente la terzina finale del sonetto in alessandrini *Ins Nichts* (Nel nulla) sulla eliminazione della Germania ai campionati del mondo di Francia del 1998, commentata con un enfatico tono ottocentesco:

Für uns ist es vorbei. Ganz Deutschland fällt in Trance.  
Doch, Freunde, aufgewacht! Jetzt kommt die Tour de France:  
Jan Ullrich siegt, es sei, er landet auch im Graben. (7)

Accanto a questo approccio al sonetto quale forma ‘classica’ *par excellence* – anche, naturalmente, nella sua negazione – è possibile trovare numerosi esempi di un suo uso più ‘occasionale’, che si fonda proprio sulla certezza della convenzionalità del mezzo per far risaltare i contenuti dell’opera. È il caso del sonetto politico, che in Germania affonda le proprie radici nei sonetti delle guerre antinapoleoniche di primo ottocento e continua, passando per la poesia impegnata degli anni ’60, fino ad oggi. A questa categoria potrebbe essere ascritto il ciclo di sonetti di Günter Grass *Novemberland* (Terra di novembre) del 1993, un volume singolare nell’opera di un autore che nelle sue numerosissime liriche ancora non aveva mai utilizzato tale forma. Ma proprio la singolarità della scelta formale viene a sottolineare il carattere eccezionale di questo ciclo di tredici sonetti, il cui titolo già ne indica esplicitamente la natura politica: il ‘novembre’ richiama infatti immediatamente alcuni momenti cardine della storia tedesca del novecento, tra cui la *Kristallnacht*, nel 1938, e la caduta del muro, nel 1989. Il ciclo nasce infatti dall’immediata impressione per l’ondata neonazista che ha fatto seguito alla riunificazione tedesca, avvenimenti che Grass intende leggere nel loro complesso rapporto. In questo senso il ricorso al sonetto rappresenta per il Grass amante della letteratura barocca anche un evidente richiamo ai sonetti di Andreas Gryphius, formando un ponte con le *Tränen des Vaterlandes. Anno 1636*, le «lacrime della patria» versate dal poeta per le atrocità della guerra dei trent’anni.

Un caso a parte è rappresentato dalla fortuna del sonetto nella Germania orientale. Il fatto che il rappresentante istituzionale più importante della letteratura tedesca orientale, il ministro della cultura Johannes R. Becher, ponesse il sonetto come forma principe della nuova estetica socialista non basta a spiegare la presenza costante di tale forma nella poesia della DDR(8). Una tradizione, questa, che sembra proseguire anche dopo la riunificazione: è infatti possibile incontrare sonetti anche nelle raccolte degli anni ’90 delle ultime generazioni di poeti che si sono formati all’interno della Germania orientale come Uwe Kolbe, Kurt Drawert, Kerstin Hensel, Thomas Rosenlöcher. Questa predilezione per il sonetto – ma il discorso potrebbe valere per altre forme metriche tradizionali – va inquadrata nel contesto di una letteratura che, anche in alcune delle sue forme più critiche, non ha interrotto un rapporto dialettico con i codici politici e letterari dello stato socialista. In questo senso il sonetto, al di là di una sua presenza più contingente o casuale, è stato soprattutto lo specchio di una complessa e talvolta contraddittoria relazione tra ‘ordine’ poetico e sociale, l’espressione di un conflitto interno che caratterizza le poesie di alcuni tra i più importanti autori degli anni ’60 e ’70 – da Stephan Hermlin e Georg Maurer a Volker Braun, Karl Mickel e Rainer Kirsch.

È possibile percepire una eco di questa tradizione tedesco-orientale anche nei sonetti di Durs Grünbein, un ciclo di soli nove componimenti, «Nachbilder. Sonette», che meritano però di essere osservati con attenzione, sia per il ruolo di primo piano che il poeta di Dresda occupa nel panorama letterario tedesco, sia per la loro presenza non episodica o casuale all’interno del volume *Nach den Satiren*, edito nel 1999. L’indicazione metrica presente nel titolo segnala la volontà esplicita di confrontarsi con la forma del sonetto: pur senza presentare uno schema rigido la struttura metrica è in effetti chiaramente riconoscibile. Tutte le nove poesie hanno quattordici versi, strutturati attraverso la rima: i primi due sonetti presentano il modello shakespeariano di una successione di tre quartine seguite da un distico finale, gli altri hanno una divisione rimica evidente in quartine, sempre in rima alternata, e terzine, più variate strutturalmente (EFG/EFG, EFG/FEG, EFG/EGF ecc.). A indebolire lo schema metrico interviene però la lunghezza irregolare dei versi, dalle dieci alle tredici

sillabe, che pur mantenendosi all'interno delle misure tradizionali dei versi del sonetto tedesco (endecasillabo o alessandrino), ne rendono più sfumati i contorni, relativizzando la forza strutturante del sonetto stesso. D'altronde la debole impalcatura metrica è già svuotata all'interno da una impostazione sintattico-semantiche che ignora i confini posti da versi e strofe per svolgersi spesso in maniera asistemica, con una presenza costante dell'enjambement. Un sonetto 'evanescente' quello di Grünbein, che sembra riflettere proprio in questa peculiarità la linea fondamentale della sua poetica. Il ciclo «Nachbilder» varia, una volta di più, alcuni concetti chiave su cui si sviluppa la poesia di Grünbein, in una edizione moderna della *vanitas* barocca nel rapporto tra aspirazione all'alto e caducità della carne nell'uomo metropolitano e mondializzato, ma ancora immerso nella propria preistoria:

I  
Dann wirst du müde, und dein Mund bricht ein  
In ein Gebiet, das Greinen nicht erreicht.  
Schlaf sucht die Wege, die du tags allein  
Nicht finden konntest. Durch die Venen schleicht,  
Der das Gewebe besser kennt. Dein Parasit  
Trennt dich von innen auf (den schweren Atlas  
Von Osteuropa). Aus den Schlitten sieht  
Ein Anderer nach draußen. Aderlaß  
Sind seine Blicke, die dir nicht mehr gelten,  
Seit du verlernt hast, wie man sich versteckt  
In dieser besten aller schlechten Welten.  
Ein Mensch, der höflich seine Zähne bleckt,  
Gewöhnt an Städte, Blutgerinnsel, Staus -  
Das bist du, und kein Traum hält dich heraus. (9)

*Nachbilder* sono le immagini, o meglio gli stimoli sensoriali visivi, che restano nella retina per alcuni secondi dopo aver osservato una scena. Ma la traduzione italiana del termine, *immagini postume*, esplicita ancor più il tema del ciclo: alla luce della inevitabile morte – e Grünbein intende qui la morte materiale del singolo – il poeta sembra rileggere la condizione dell'uomo contemporaneo, che appare appunto, come un'*immagine postuma*, 'sfocato', incerto, dove invece vorrebbe affermare la propria presenza. Il sonetto sembra svolgere qui la funzione della retina a raccogliere in un ricordo visivo, per quanto possibile, quanto dell'individuo è - ovvero resterà *post mortem*. Ma è proprio a questa immagine residua che il poeta si affida. Se la strada diventa per la vittima di un incidente nel sonetto VIII «*cloaca maxima* per ogni sogno», pure nelle poesie di Grünbein è sempre percepibile, al di là del momento sarcastico, l'accettazione di quel poco che l'uomo è realmente, in una sorta di moderna *pietas*, come nella scena dei due scheletri uniti in un «abbraccio postcoitale» che chiude il ciclo:

[...] Im Marmor (bald nach Christus) kann man sehn,  
Wie auch Skelette noch umschlungen liegen  
Vom Beischlaf, - wie der Totenkopf  
Im Kuß ein Lächeln zeigt und ein Verstehen. (10)

Il confronto di Grünbein con il sonetto è quindi di natura ambivalente, sebbene non riconducibile né a posizioni di indifferenza alla questione formale, nella continuazione 'fiduciosa' della tradizione che possiamo osservare nei sonetti, pur così diversi, di Ulla Hahn, Peter Maiwald o Robert Gernhardt, né a un citazionismo postmoderno. La struttura evanescente delle poesie di Grünbein sembra piuttosto essere un *ricordo* di forma, da cui il poeta né può né realmente vuole prendere definitivamente congedo. Nella sua qualità di autore tra est - è nato a Dresda nel 1961 - e ovest,

Grünbein viene così a trovarsi in bilico anche poeticamente tra una forma ‘ereditata’ che ancora ha ambizioni strutturanti e una sfiducia formale che corrisponde ad un atteggiamento malinconicamente scettico. Ma non a caso Grünbein ha affermato, marcando una differenza con altri giovani autori della Germania occidentale, di essere «più sentimentale» di essi, di avere «un punto sentimentale» che lo lega alla scomparsa DDR(11).

Significativamente Thomas Kling, in apertura di un’antologia poetica di tendenza da lui curata, tendenza di diversa direzione rispetto all’opera di Grünbein, ha parlato della «unsentimentale» (distaccata, fredda) bellezza della poesia degli anni ’90 (12). Tra gli autori antologizzati spicca – nell’ottica della nostra ricognizione sul sonetto contemporaneo – la presenza di Franz Joseph Czernin, poeta austriaco nato nel 1951 che ha movimentato il dibattito letterario tedesco proprio con un articolo di dura critica nei confronti dell’opera di Grünbein. (13) Il sonetto è la struttura fondamentale dell’opera poetica di Czernin, una struttura trattata come una sorta di astratto modello-base, una forma primaria su cui egli sviluppa il proprio discorso di ricerca. Attorno al sonetto Czernin ha costruito il proprio lavoro *die kunst des sonetts* – l’arte del sonetto, appunto – pubblicato in due volumi nel 1985 e 1993, (14) e gran parte del progetto, ancora in corso di elaborazione, *die kunst des dichtens* (l’arte del poetare). In una lunga serie di componimenti che formano le tre parti della *kunst des sonetts* – parti che l’autore invita a leggere come «catene potenziate di sonetti» o come «un’unica poesia» – Czernin sviscera molteplici possibilità che la forma-sonetto può offrire partendo da alcune serie limitate di vocaboli, legati al mondo quotidiano (abiti, casa ecc.), naturale (piante, corpo umano) o poetologico (strofe, metro ecc.). Il risultato può apparire talvolta il frutto di un gioco combinatorio che produce testi sintatticamente sconnessi, con un effetto immediatamente comico. Ma la sconnessione sintattica si rivela essere poi progettata per condurre il testo a un punto di estrema dissoluzione e quindi moltiplicazione semantica – sempre limitata comunque a brevissime unità linguistiche, a singoli sintagmi –, resa ancor più complessa da richiami musicali, grammaticali e idiomatici che rendono arduo se non impossibile qualsiasi tentativo di traduzione che non voglia essere una versione completamente libera delle liriche. Queste le due quartine di *ein apfel* (una mela), che preferiamo appunto lasciare non tradotte:

dann hätten wurzeln von den wipfeln nichts gezweigt,  
wenn aus der wurzel stammten zweige, äste;  
- so wie der ast, der zweig nur einen wipfel hätte,  
wenn vom verzweigten wär der stamm nicht weit.

es war verwurzelt in den stamm der wipfel dann,  
wenn aus dem ast der zweige würde so der stamm  
des astes, der auch die wurzel wär den ästen,  
die wipfel hier verwurzeln, welche zweige hätten. (15)

La poesia è costruita su sostantivi del lessico vegetale-arboreo - *wurzel*, radice; *zweig*, rametto, ramoscello; *ast*, ramo; *stamm*, tronco; *wipfel*, vetta - e su verbi che pur condividendo la stessa radice dei sostantivi, e una comune etimologia, hanno poi dei significati propri e non sempre riconducibili all’ambito vegetale: *sich verzweigen*, diramarsi, ramificarsi; *stammen*, derivare, provenire; *verwurzeln*, essere radicato; *sich verästel*, ramificarsi. Il processo di proliferazione verbale si estende poi in modo quasi epidemico a generare neologismi come *zweigen* o *verwipfeln* nelle terzine finali, dove assistiamo ad una sorta di divertita apologia del prefisso *ver-*, avente il valore generale, come è noto, di un cambiamento di stato, di una mutazione:

dann hätten wurzeln, wipfel einen stamm,  
wenn das verwurzelte wär nicht so weit  
vom wipfel des verästels, stammens dann,

wenn sich die wurzel des verwurzeln so verzweigt,  
als hätten auch die wipfel des verwipfeln äste  
des verästeln, das den stamm des stammens hätte. (16)

A rendere ancor più complesso il gioco di richiami grammaticali e semantici intervengono poi rimandi a locuzioni idiomatiche: l'ultimo verso della prima quartina accenna infatti molto chiaramente - considerato anche il titolo del sonetto - al proverbio *der Apfel fällt nicht weit vom Stamm*, letteralmente «la mela non cade distante dal tronco», traducibile approssimativamente con il nostro «tale padre, tale figlio». Il contesto lessicale familiare subisce quindi un processo di straniamento, da cui si generano soluzioni linguistiche originali. Un'operazione identica viene poi compiuta nella sfera grammaticale. Il sonetto citato è ad esempio costruito interamente sulla struttura del periodo ipotetico, che però, svuotata di significato, viene ad assumere un valore analogo a quello della forma-sonetto, o degli ambiti lessicali di cui si è detto: contenitori vuoti, ma che proprio per la loro funzione strutturante interagiscono tra loro a creare inattese dimensioni linguistiche e poetiche. Ma è evidente che tale meccanismo risalti con ancor maggiore evidenza nella lettura complessiva dei cicli di sonetti. La successione piuttosto meccanica delle varianti ci consegna un ordinatissimo caos, che ricorda le composizioni seriali dell'avanguardia degli anni '50, o almeno sembra dividerne l'esigenza di fondo, quella di costruzione di una lingua poetica inedita, a partire dalla sistematica e quindi organizzata decostruzione dei codici esistenti.

Due tra i lavori più interessanti degli ultimi anni sulla forma-sonetto sembrano così portarci su strade poetiche divergenti. Il dubbio formulato da Czernin(17) riguardo all'opera di Grünbein, ovvero se la poesia possa limitarsi a registrare passivamente la propria impotenza, o la propria subordinazione ad altri istituti della società contemporanea, apre uno spazio interessante di riflessione. Dall'altro lato, per quanto riguarda l'autore austriaco si pone la questione inversa di una poesia che da questi istituti sembra volersi completamente autonomizzare, andando incontro al rischio dell'autoreferenzialità. Ma proprio la presenza di questa problematica è l'interessante indice di una poesia che sembra aver recuperato, assieme al sonetto, la necessità di interrogarsi sulla propria forma.

Paolo Scotini

[Testo tratto da "Semicerchio" XXIII (2000 / n. 2).]

#### Note.

(1) A. Böhn, *Das zeitgenössische deutschsprachige Sonett: Vielfalt und Aktualität einer literarischen Form*, Stuttgart-Weimar, 1999.

(2) „Schreibheft“ n. 52, maggio 1999, ha presentato uno spazio relativo al problema della traduzione contemporanea del sonetto, con contributi di Norbert Hummel, Ulrike Draesner e Franz Josef Czernin, mentre „Zwischen den Zeilen“, n. 15, aprile 2000, ha pubblicato, nell'ambito di un numero sulle forme metriche nella poesia contemporanea, una catena di sonetti del giovane Nicolai Kobus.

(3) Nell'originale, appunto, «Rettung vor dem Chaos»; J. R. Becher, *Das Sonett (II)*, in: *Deutsche Sonette*, hrsg. von H. Kircher, Stuttgart 1979, p. 381.

(4) "...prima strofa primo verso/ prima strofa secondo verso/ prima strofa terzo verso/ prima strofa quarto verso// seconda strofa primo verso [...]"; in G. Rühm, *Gesammelte Gedichte und visuelle Texte*, Reinbeck 1970, p. 174. Cfr. inoltre il sonetto di Ernst Jandl del 1967 in cui tutti i 14 versi sono formati solamente dalla parola *sonett*; in E. Jandl, *übung mit buben. serienfuss. wischen möchten. Poetische Werke*, Bd. 6, München 1997, p. 91.

(5) Cfr. O. Pastior, *Sonetburger*, Berlin 1983.

(6) E. Jandl, *Idyllen*, Frankfurt am Main 1989; *peter und die kuh*, München 1996.

(7) «Per noi è finita. E la Germania è in trance./ Ma amici, in alto i cuori, ora c'è il Tour de France:/ Jan Ullrich vincerà, a meno che, anche lui, non cada nel fosso.» L. Harig, *Ins Nichts*, in *Jahrbuch der Lyrik. 1999/2000. Über den Atlas gebeugt*, München 1999, p. 114. Si veda inoltre L. Harig, *Hundert Gedichte. Alexandrinische Sonette, Terzinen, Couplets und andere Verse in strenger Form*, München und Wien 1988.

(8) Cfr. su questo ancora A. Böhn, *Das zeitgenössische deutschsprachige Sonett: Vielfalt und Aktualität einer literarischen Form*, cit., pp. 86-98.



(9) «Poi sei stanco e la tua bocca irrompe/ in uno spazio che il pianto non raggiunge./ Cerca il sonno le strade che di giorno da solo/ non riuscisti trovare. Nelle vene striscia/ chi meglio conosce il tessuto: il tuo parassita/ ti scuote da dentro (il pesante atlante/ dell'Est Europa). Dalle aperture un altro/ guarda all'esterno. Un salasso/ sono gli sguardi non più diretti a te/ dacché disimparasti come nasconderti/ in questo migliore dei mondi cattivi./ Un tipo cortese che mostra i denti/ aduso a città, coaguli di sangue, ingorghi -/ sei tu, e non c'è sogno che ti tenga fuori.» (trad. di Anna Maria Carpi). Si cita da Durs Grünbein, *A metà partita*, Einaudi 1999, antologia italiana delle poesie dell'autore tedesco a cura di Anna Maria Carpi.

(10) «Nel marmo (poco dopo Cristo) puoi vedere/ scheletri coricati in un abbraccio/ postcoitale e la testa da morto/ che nel bacio ha un sorriso e un intesa», *ibidem*, p. 278.

(11) Citato in H. Böttiger, *Das Ich als Chirurgenwitz*, «Frankfurter Rundschau», 88, 16. April 1994, Zeit und Bild, p. 2.

(12) «Akzente», 5, Oktober 1996, p. 386.

(13) F. J. Czernin, *Falten und Fallen. Zu einem Gedichtband von Durs Grünbein*, in „Schreibheft“, n. 45, maggio 1995, pp. 179-188.

(14) F. J. Czernin, *die kunst des sonetts*, Wien-Linz 1985, e *die kunst des sonetts. Teil 2 und Teil 3*, Graz-Wien 1993.

(15) F. J. Czernin, *die kunst des sonetts. Teil 2 und Teil 3*, cit., p. 39.

(16) *Ibidem*.

(17) Cfr. F. J. Czernin, *Falten und Fallen. Zu einem Gedichtband von Durs Grünbein*, cit.

## IN FORMA DI SONETTO, OVVERO I 14 VERSI NELLA POESIA STATUNITENSE

Il sonetto, fin dal suo ingresso nella poesia statunitense per mano del Colonnello David Humphreys, autore fra il 1776 e il 1779 di dodici componimenti d'occasione in tale forma, ha continuato a veleggiare imperturbato per tutto l'Ottocento raggiungendo un indiscusso prestigio nell'opera dei poeti più amati di quel secolo, *in primis* Henry W. Longfellow, per arrivare a noi, superando scassoni, critiche, invettive e iconoclastici revisionismi. Se appaiono comprensibili le ragioni della scelta del sonetto da parte dei poeti post-rivoluzionari e dell'età romantica perché rispondenti all'esigenza di appropriarsi di ogni strumento che garantisse alla neonata repubblica un'autonomia culturale oltre che politica, assai meno apparenti sembrano le ragioni della presenza del più raffinato artificio poetico del Vecchio Mondo nella produzione lirica (e non) di autori della seconda metà del Novecento. Certo, si deve proprio al secolo dell'*American Renaissance* l'acquisizione e il consolidamento delle tecniche di versificazione se è vero, come riporta uno studio sul sonetto americano(1) che fra il 1776 e il 1930 ben 203 autori di poesia usarono questa forma per passatempo o per intenzioni poetiche più o meno serie. Del resto, basta un rapido spoglio di due generi assai popolari dell'Ottocento come la poesia di viaggio e quella encomiastica per rendersi conto di quanto i versificatori americani si affidassero volentieri ai quattordici versi in pentametri giambici, costruiti sul modello italiano o su quello inglese intorno ad un'unica idea come varianti da quattro a sette, per fermare un'immagine paesaggistica o cantare le lodi di Dante e Michelangelo. E proprio i sonetti spiccano in quel che sopravvive della vastissima produzione dei poeti più popolari dell'Ottocento, altrimenti datata, accademica, sentimentalistica, compiacente con il gusto dei lettori coevi all'orecchio di un contemporaneo. Valga da esempio la bella sequenza poetica di sei testi di impeccabile forma italiana che Longfellow mise, a coppie, a mo' di epigrafe, davanti a ciascuna cantica della sua ben nota traduzione della *Divina Commedia*(2). Oppure il sonetto inglese di William Cullen Bryant *To Cole, the Painter, Departing for Europe* dove, rivolgendosi al pittore paesaggista apostrofato nel titolo e in procinto di partire per l'Italia, lo invita a tenere vive in sé le immagini incontaminate della *wilderness* americana e non soccombere al fascino del pittoresco europeo(3). Uno dei primi esempi, quest'ultimo, di quel sincretismo poetico fra la tradizione alta europea e gli elementi autoctoni del Nuovo Mondo che ha agito per due secoli e continua a agire sulla poesia d'oltreoceano. Infatti, se riconosciamo nel sonetto statunitense uno dei luoghi privilegiati attraverso cui si è svolta la dialettica fra cultura letteraria europea e americana non sorprenderà trovare all'inizio del secolo, da un lato raffinatissimi sonettisti come Edna Vincent Millay e Edwin Arlington Robinson, e dall'altro detrattori della forma come Ezra Pound(4), ovvero gli esponenti delle due anime della poesia USA – quella formalista ancorata alle forme classiche della poesia europea e quella innovatrice delle avanguardie – che si sono alimentate a vicenda di generazione in generazione sotto il peso dell'eredità culturale inevitabilmente imposta dalla lingua inglese e sotto la spinta di un immaginario in continuo sviluppo con la progressiva espansione delle frontiere geografiche e del multiculturalismo. Né sorprenderà, dopo la lezione dei modernisti e il trionfo del verso libero, ritrovare nella seconda metà del Novecento una rinnovata fioritura del sonetto come punto d'incontro fra tradizione e sperimentazione, ma trasformato e attualizzato in agile forma modulare con cui i poeti contemporanei costruiscono i loro macrotesti o *long poems* oppure richiamando la loro eredità culturale in toni ironici o polemic.

È necessario tuttavia intenderci sul termine *sonetto* nell'accezione statunitense ed assumere un criterio di valutazione per riconoscerlo ogni volta che ci imbattiamo in un componimento di 14 versi perché non sempre a questa misura corrisponde in effetti un sonetto, o una sua neo-forma. Spesso si tratta di semplicistici o ludici ammicchi ad uno dei numeri più suggestivi della poesia. Nel formulare l'identikit del sonetto americano contemporaneo non si potrà pertanto prescindere dal rapporto del testo con il modello archetipico attestato dalla tradizione a cui si ispira dal punto di vista del metro, della rima, dei meccanismi retorici di collegamento fra le sue parti, del pensiero sviluppato nel giro dei 14 versi e della disposizione grafica sulla pagina. Un sonetto dovrà,

insomma, essere immediatamente riconoscibile come tale per la presenza di almeno uno dei suoi elementi costitutivi nelle pu varie diversità morfologiche.

Certo non possono sorgere dubbi sulla sua identità quando la forma riemerge intatta dal passato come nel primo esempio che propongo(5), *Death As a Member of the Haarlem Guild of St. Luke*, tratto dal volume *Flight Among the Tombs* (1996) di un decano della poesia statunitense, Antony Hecht, poeta spesso indicato come esponente della linea più formalista, perfettamente a suo agio in ogni forma metrica tanto da averne persino inventata una (il doppio dattilico), che qui recupera la forma italiana del sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDD ECE:

Not just another Hals, all starch and ruff –  
Some boorish member of the bourgeoisie  
I am an artisan; take note of me:  
Cabinetmaker, *intarsiatori* buff,  
With a honed scalpel delicate enough  
To limn foreshortened lutes, books, masonry  
In pearwood, sandalwood and ebony,  
As a marquetry still life, a *trompe l'oeil* bluff,  
And yet my clients, scorning expertise,  
As if my carving hand were called in doubt,  
Venture capriciously to do without  
Even lapped, finished, or mitered hoints, decline  
My chiseled skills, discountenance my fees  
And settle for a simple box of pine.(6)

Nessun dubbio neanche sulla identità del second esempio, *Cinema Poisoning*, proveniente dall'opera prima della giovane autrice Brenda Shaughnessy, *Interior with Sudden Joy* (1999), che propone il modello shakespeariano standard con rime ABAB CDCD EFEF GG:

I will be your first, your thirst, your third.  
I'll cramp up boxy, I'll starlet out  
in roads of light, or crimes, or words.  
My second coming would not be allowed  
unless your masokismet lifts her skirts.  
So I'll hold you flush against the glass.  
Your voice & eye are muscle & they hurt  
like prodigy too soft or quick in class.

My double agent, you would never ask  
my miracles of sass and light to train  
the athletes of seduction in the crass  
voluptuary sciences like rain.

The sex & chess & cello fever's gone  
from your myopic trust, my Avalon.(7)

Ma, in un'ipotetica ricognizione della forma, conta anche l'intenzione dell'autore, dichiarata esplicitamente nel titolo o nel corpo della poesia, per assegnare ad un testo lo statuto di sonetto anche in presenza di interpretazioni originali. Questo è il caso del noto *Sonnet* di Elizabeth Bishop, scritto nel 1978 e pubblicato nell'ottobre dell'anno seguente, poche settimane dopo la sua morte:

Caught — the bubble

in the spirit-level,  
 a creature divided;  
 and the compass needle  
 wobbling and wavering,  
 undecided.  
 Freed — the broken  
 thermometer's mercury  
 running away;  
 and the rainbow-bird  
 from the narrow bevel  
 of the empty mirror,  
 flying wherever  
 it feels like, gay!(8)

Il titolo metric è da leggere in senso antifrastico e polemico perché la Bishop rovescia la struttura del sonetto facendo precedere la sestina all'ottava, accorcia i versi e sovverte lo schema ritmico. Eppure rimane un sonetto per la circolarità del pensiero che sviluppa e la forte corrispondenza fra intellaiatura retorica e semantica. Il testo ruota intorno ad un desiderio di fuga da gabbie, cornici e freni che impediscono il volo libero dell'uccello-arcobaleno del v. 10. Le due immagini della sestina alludono ad un forzato equilibrio e sono esplicative del lemma incipitario, monosillabico e fortemente accentato, che indica la condizione di chiusura rimarcata anche dalle rime e erime per l'occhio in fine verso. La svolta fra sirme e strofa è segnata da quel «Freed» che ricalca la struttura della prima parte e, insieme a «Caught», funge da connettore, per contrasto, fra l'incipit e l'incipit dell'ottava risolvendo narrativamente il tema del sonetto nella fuga da costrizioni e convenzioni, dalla vita stessa e dal corpo che la contiene (l'immagine dello specchio vuoto al v. 12 allude alla morte), verso spazi creativi che la rottura della forma, inclusa quella del sonetto apre.

Ma più che il testo isolato, in ambito americano l'attenzione deve essere spostata sulle poesie di 14 versi in collana tematica, cioè sulla forma sonettistica quando diventa elemento di base di una sequenza o di un macrotesto, stanza di canzoniere amoroso o narrazione poetica di varia misura e tipologia. Ed è questo il vero marchio distintivo del sonetto americano degli ultimi decenni che, da forma chiusa, si modifica nella forma più aperta possibile, duttile, estendibile, potenzialmente infinita. Il sonetto-strofe o altrimenti definito *sonnet-like poem*, *pseudo-sonnet*, *quasi-sonnet*, risponde alla necessità del poeta contemporaneo d'oltreoceano di sperimentare a sua volta il *long poem*, cioè la versione statunitense del poema epico, l'arcitesto ideale che ogni generazione ha tentato di scrivere da *The Colombiad* del 1807 di Joel Barlow a *Song of Myself* di Whitman, *Cantos* di Pound a *Paterson* di Williams e *The Bridge* di Hart Crane. Allo stesso tempo gli permette di operare, come ho accennato prima, una continua integrazione e contaminazione fra tradizione implicita nella lingua inglese e le forme espressive più eterogenee. Perciò la misura del sonetto con valore esponenziale variabile ad *infinitum* è spesso la griglia scelta a priori al poeta contemporaneo per arginare il suo discorso pausato e organizzare la commistione di voci e spinte culturali diverse che la società meticcias statunitense trasmette a ogni individuo.

*Notebook* di Robert Lowell conferma questo tipo di architettura narrativa in sonetti. Uscito in prima edizione nel 1969 e poi, ampliato, nel 1970, è un diario scandito dal passare delle stagioni, composto di quasi quattrocento poesie di 14 versi sciolti, ossia in *blank verse*, che trattano episodi personali, letterari e civili. Colpisce, nella postfazione, la puntualizzazione dell'autore sulla natura della sua operazione:

come indica il mio titolo, le poesie di questo libro sono scritte come un'unica poesia, organizzata in modo intuitivo, ma non una pila o sequenza di materiale correlato. È più la storia della mia vita che un almanacco [...]. Il mio metro, sezioni di quattordici versi in *blank verse* è all'inizio e altrove abbastanza regolare, ma spesso, in singoli versi, si disgrega nella libertà della prosa. Nonostante questa licenza, temo di non essere riuscito ad evitare i temi e il gigantismo del sonetto.(9)

Quindi l'intenzione di Lowell è stata quella di depotenziare lo statuto alto del sonetto, la sua natura leggera e cantabile, per piegarlo verso un registro basso, prosastico e quotidiano pur conservandone l'unità di pensiero. Il risultato è una forma ibrida nata dall'incrocio fra il metro classico della poesia inglese, la forma-emblema della storia letteraria europea e moderna epica del *self* americano. Ed i sonetti narrano ritmicamente sostenuti da intrecci fonici, rime interne e per l'occhio e pause evocatrici degli stacchi archetipici. Si veda ad esempio *The March II* dove il tema è la marcia sul Pentagono nell'agosto 1967 a cui anche Lowell partecipò:

Where two or three were heaped together, or fifty,  
mostly white-haired, or bald, or women... sadly  
unfit to follow their dream, I sat in the sunset  
shade of their Bastille, their Pentagon,  
nursing leg and arch-cramps, my cowardly,  
foolhardy heart; and heard, alas, more speeches,  
though the words took heart now to show how weak  
we were, and right. An MP sergeant kept  
repeating, "March slowly through them. Don't even brush  
anyone sitting down." They tiptoed through us  
in single file, and then their second wave  
trampled us flat and back. Health to those who held,  
health to the green steel head... to the kind hands  
that helped me stagger to my feet, and flee.

Particolarmente amato dai poeti afroamericani della prima metà del Novecento, che lo usarono con estrema abilità sia nella forma petrarchesca che shakespeariana lasciando la sua architettura archetipica pressoché intatta per contenere tuttavia temi poetici e sociali<sup>(11)</sup>, il sonetto rispunta ora anche da quella cultura con interessanti sperimentazioni. Le quattordici parti del poemetto *Testimony*, sesta sezione del volume *Thieves of Paradise* (1998) di Yusef Komunyakaa, si compongono ciascuna di due testi di quattordici versi disegnando così un doppio ipersonetto con funzione narrativa per raccontare liricamente la vita del saxofonista jazz Charlie Parker, dalla sua partenza da Kansas City fino alla morte. Ogni coppia sembra quindi tenere il posto di un verso in un sonetto di tipo inglese. Se infatti ci soffermiamo sulla scansione narrativa degli eventi della vita del musicista, ci rendiamo conto che la voce narrante, quella della moglie di Parker, esaurisce nelle prime dodici sezioni (equivalenti alle tre quartine del sonetto inglese) la biografia del marito con inconfondibili stacchi tra le parti IV, VIII e XII a segnare il passaggio di quattro in quattro. Nei tre blocchi vengono rispettivamente racchiuse la rappresentazione del genio musicale di Parker, la sua tragedia di uomo sopraffatto dalla droga e dall'alcool e una serie di *flash-back* in omaggio alla sua memoria. Le ultime due sezioni, separate da una evidente inversione di tono e di prospettiva alludono al distico del modello archetipico. La svolta è rafforzata dallo *shifting* tematico della narrazione che qui, abbandonato il soggetto *he/Charlie/Bird*, mette in risalto l'indifferenza per la vicenda umana del musicista di quei *they* protagonisti degli ultimi quattro sonetti, cioè di tutti coloro che resero omaggio alla sua salma spinti dalla morbosa curiosità per le leggende su cui il mito di Parker si andava costruendo. Nato in ambito performativo e musicale come libretto commissionato dall'Australian Broadcasting Corporation per una trasmissione radiofonica, il doppio ipersonetto di Komunyakaa si affida ad una lingua modulata sul jazz e alla ripetizione di sintagmi o interi versi per avvicinare la poesia al cantato e restituire al sonetto, attraverso una cultura così distante da quella che lo ha originato come l'afroamericana, il suo valore etimologico di 'piccolo suono', ovvero canzonetta per musicisti. Ogni coppia dei sonetti o *song lyrics*, come Komunyakaa chiama le poesie di *Testimony*, presenta un suo impianto retorico determinato da richiami fonici e semantici o riprese anaforiche come connettori intratestuali che ricordano la



circolarità della forma originaria. Come ad esempio nel secondo testo della parte terza tutto impegnato, tra l'altro, a tradurre note di Parker in un sensuale colorismo oltre il quale si profila una coppia di ballerini:

Lime-green skirt. Black silk  
petticoat. Velveteen masterpiece &  
mindreader, twirling like a spotlight  
on the dance floor. Yardbird  
could blow a woman's strut  
across the room. "Alice in  
Blue" & "The Lady in Red"  
pushed moans through brass.  
Mink-collared cashmere & pillbox.  
Georgia peach. Pearlized façade  
& foxtrot. Vermillion dress. High  
heels clicking like a high hat.  
Black-beaded flapper. Blue satin.  
Yardbird, he'd blow pain & glitter.(12)

Ancora dalla cultura afro-americana un ultimo esempio di sperimentazione del sonetto-strofe in un macrotesto monotematico: *Mother Love* (1995) di Rita Dove. Si tratta in questo caso di un vero canzoniere dove l'autrice, poeta laureato d'America dal 1993 al 1995 e Premio Pulitzer nel 1987, tratta l'amore materno mettendo in scena novelle figure di Demetra e Persefone per raccontare, in poesie per lo più di 14 versi con metro e schema ritmico irregolare, la rottura definitiva del cordone ombelicale quando la figlia diviene anch'essa donna. Nella prefazione del volume, Dove investe il sonetto di un valore civile come talismano, se non baluardo, contro disgregazione e caos:

«Il sonetto è un *heile Welt*, un mondo intatto dove tutto è in sincronia, dalle stelle fino al più piccolo acaro su un filo d'erba. E se il 'vero' sonetto riflette la musica delle sfere, ne consegue che ogni variazione delle forme strettamente petrarchesche o shakespeariane rappresenta un mondo adatto a finire male.

O mi sbaglio? Può la forma essere anche un talismano contro la disintegrazione? Il sonetto si difende contro le vicissitudini della fortuna con la sua struttura graziosa, la sua bella bolla. Ma intanto il caos continua a profilarsi fuori dalla porta.

[...] I sonetti mi sono sembrati la forma ideale per la maggior parte di questo lavoro [...]. Molto è stato detto sui diversi modi di 'violare' il sonetto affinché serva l'idioma americano o l'amore moderno o altro; io dico semplicemente che mi piace il modo in cui il sonetto conforta anche quando la sua compassata sagoma (ma che bel recinto!) appare ridicola; si urta sempre contro l'Ordine. Il ciclo Demetra/Persefone di tradimento e rigenerazione si adatta perfettamente a questa forma perché tutte e tre – la dea-madre, la figlia-consorte e il poeta – si battono per cantare entro le loro catene.»

La scelta della scrittura vincolata in sonetti, seppur non ortodossi ed alternati ad altre forme, e di un *plot* narrativo predeterminato come il mito, è anche qui il modo per recuperare e lanciare una sfida alla tradizione. I due binari obbligatori ritagliano uno spazio individuale nel testo infinito della eredità culturale affinché le voci di cui è portatrice la Dove – donna, americana e africana – s'incontrino e si fondano. Valga come esempio uno dei momenti cruciali della narrazione, *Persephone, Falling*:

One narcissus among the ordinary beautiful flowers,  
one unlike all the others! She pulled,  
stooped to pull harder –  
when, sprung out of the earth

on his glittering terrible carriage,  
he claimed his due.  
It is finished. No one heard her.  
No one! She had strayed from the herd.

(Remember: go straight to school.  
This is important, stop fooling around!  
Don't answer to strangers. Stick  
with your playmates. Keep your eyes down.)  
This is how easily the pit  
opens. This is how one foot sinks into the ground.(13)

Degli elementidistintivi del sonetto rimane la divisione fra frone e sirma se si assume come archetipo il modello italiano. Tuttavia, e nonostante la svolta enfatica che stacca il mito da un probabile ricordo autobiografico del poeta, la sequenza di tre quartine, incluso il blocco parentetico, fa pensare al modello inglese con il distico gnomico a chiusura. Le poche rime in fine di verso, le assonanze e i sintagmi iterati agiscono come connettori per delineare il contorno, la misura dello spazio metrico e mentale ben definito voluto dalla Dove. Dunque, il suo canto «in catene» sembra un canto di protesta *en travesti* contro la pseudo-democrazia del verso liberismo mentre le forme corrotte del sonetto contemporaneo diventano il correlativo oggettivo, da intendersi in senso positivo, di un mondo che non può prescindere dal caos. E la forma stabilisce, qui come in sequenze analoghe di sonetti, una distanza rilessiva tra il soggetto e il mondo-oggetto: si tratta, a ben guardare, di una operazione anti-mimetica del reale, di una disciplina estetica che si contrappone al magma del tutto possibile. In questo senso mi pare che scada il tradizionale binomio forma chiusa = conservatorismo e le collane di sonetti o neo-sonetti, se accompagnate da una lingua e tematiche fortemente innovatrici, appaiono come il segno di un sofisticato sincretismo poetico fra cultura occidentale ed etnie, un meccanismo capace di armonizzare elementi eterogenei.

Se il sonetto ha ritrovato dunque un rinnovato vigore nella poesia statunitense contemporanea, lo si deve spesso alla libertà di cui è stato investito come elemento di base di macrotesti(14), di *long poems*, e quindi come agente del modello poetico archetipico della tradizione americana. Anche i due primari esempi proposti, del resto, non possono essere letti fuori dal contesto. Il sonetto di Hecht fa parte di una catena di 22 poesie illustrate da incisioni dell'artista Leonard Baskin il cui modello è la danza macabra tardo-medievale. Quello di Brenda Shaughnessy appartiene ad un canzoniere amoroso di 44 liriche costruito su una trama di un'appassionata dialettica fra amante e persona amata, e sul classico repertorio della poesia d'amore medievale e rinascimentale. Si spiega dunque, in questi due casi, l'uso delle forme canoniche del sonetto, che inevitabilmente producono un effetto ironico e straniante, per creare un sofisticato gioco retorico abile a gestire con arguzia e intelligenza i temi dell'amore e della morte.

Iosif Brodskij scrive che «dobbiamo pur sempre ritenere che la letteratura sia l'unica forma di assicurazione di cui una società può disporre; che essa sia l'antidoto permanente alla legge della giungla [...] se non altro perché la diversità umana è la materia prima della letteratura, oltre a costituirne la ragion d'essere»(15). Ed il sonetto, *America style*, sembra aver aperto un corridoio metrico di rapporti interculturali piegandosi a divenire la forma-crogiuolo di voci diverse. Lunga vita dunque al sonetto, ovvero a quei 14 versi che nella terra multiculturale per antonomasia offre spazi progettuali dove l'utopia del dialogo tra razze e civiltà diverse, in spietato conflitto nella realtà storica, può realizzarsi. Forse risiedi qui la sua forza, nella sua dimensione antropologica, come porto franco del meticcio poetico d'oltreoceano.

Antonella Francini

[Testo tratto da "Semicerchio" XXIII (2000 / n. 2).]

#### Note.

(1) Lewis G. Sterner, *The Sonnet in American Literature*, 1930. Da questo studio provengono anche le informazioni riportate in aperture sul Colonnello Humphreys, laureato alla Yale University, aiutante di campo di Washington e diplomatico al seguito di Franklin, Adams e Jefferson in missioni europee nei primi anni della repubblica.

(2) *The Works of Henry W. Longfellow*, Boston and New York 1886, vol II, pp. 140-143.

(3) William Cullen Bryant, *Poems*, New York 1878, p. 127.

(4) Si veda il saggio di Alex Falzon in questo numero.

(5) Premetto che i testi presentati qui di seguito sono proposti unicamente a scopo esemplificativo. Questo spieghi l'assenza di noti autori di forme chiuse in età contemporanea (fra cui spiccano, oltre al sonetto, la sestina e la poesia dell'alba) come James Merrill, John Hollander, Richard Wilbur e W.S. Merwin; oppure l'assenza di note sequenze poetiche in 14 versi come *Skins* di Charles Wright. Né si toccherà la produzione dei maggiori esponenti (Dana Gioia in primis) del cosiddetto *New Formalism*, il movimento a favore delle forme metriche chiuse che negli anni Novanta ha sollevato dibattiti intorno alla questione e promosso pubblicazioni quali il volume dello stesso Gioia, *Can Poetry Matter? Essays on Poetry and American Culture*, Graywolf Press, 1992; *Rebel Angels: 25 Poets of the New Formalism* (1996) a cura di Mark Jarman e David Mason; *A Formal Feeling Comes: Poems In Form By Contemporary Women*, Story Line Press 1994, a cura di Annie Finch, autrice dello studio *The Ghost of Meter: Culture and Prosody in American Free Verse*, University of Michigan Press 1993, e curatrice del recente *After New Formalism*, Consortium Book & Dist 1999.

(6) *La morte come membro della Haarlem Guild of St. Luke*. Non proprio un altro Hals, tutto amido e gorgiera - / un rozzo membro della borghesia, / io sono un artigiano; fai attenzione a me: / stipettaio, fanatico intagliatrice, / con uno scalpello affilato così delicato / da disegnare scorci di liuti, libri, muri ad arte / in legno di pero, sandalo e ebano / come natura morta a intarsio, un *tromp l'oeil* bluff. / Eppure i miei clienti, sprezzando la perizia, / come se dubitassero della mano intarsiatrice, / s'avventurano capricciosamente e fanno a meno di / giunture molate, rinforzate o a angolo retto, declinano / le mie caecità cesellate, disapprovano le mie parcelle / e s'accordano per una cassa di pino.

(7) *Avvelenamento cinematografico*. Per te sarò la prima, la sete, la terza. / Sarò uno spasmo vaginale, una piccola star / in sentieri di luce, o crimini, o parole. / La mia seconda venuta non ci sarà / a meno che il tuo fato masochista sollevi le sue gonne. / Così ti terrò distesa contro di me. / La tua voce & occhio sono muscolo & fanno male / come prodigio di classe troppo tenero e veloce. // Mio doppio agente, non chiederesti mai / i miei miracoli di salsa e luce per allenare / gli atleti di seduzione nelle crasse / scienze epicuree come la pioggia. // La febbre di sesso & dama & violoncello se n'è andata / dalla tua fede miope, mio Avalon.

(8) *Sonetto*. Catturata - la bolla / nella livella, / una creatura divisa; / e l'ago della bussola / oscillante e tremolante / indeciso. // Liberata - il mercurio / rotto del termometro / scorre via; e l'uccello-arcobaleno / dalla stretta smussatura / dello specchio vuoto, vola dove / gli piace, gaio!

(9) Robert Lowell, *Notebook*, New York 1970, pp. 282-263

(10) *La Marcia II*. Dove due o tre erano ammucchiati insieme, o cinquanta, / capelli bianchi per lo più, o calvi, o donne... tristemente / inadatti a seguire il loro sogno, io sedevo all'ombra / del tramonto della loro Bastiglia, il Pentagono, / a curare i crampi delle gambe e della schiena, il mio codardo, / cuore temerario; e sentivo ahimé altri discorsi, / benché le parole avessero ora il coraggio di mostrare come eravamo / deboli, e nel giusto. Un serpente-poliziotto continuava / a ripetere, «Sfilate fra loro lentamente. Non sfiorate neppure / quelli seduti». Passavano in fila / fra noi, e poi la loro seconda ondata / ci calpestò ben bene. Salute a chi resistette, / salute alla testa d'acciaio verde.. alle tue mani gentili / che mi aiutarono a rimettermi in piedi e fuggire.

(11) Si ricordano, ad esempio, i sonetti di Claude McKay e di Countee Cullen, esponenti della *Negro Renaissance* e le sperimentazioni di Langston Hughes e Gwendalyn Brooks.

(12) *Testimonianza, III, 2*. Gonna verde acido. Sottoveste / di seta nera. Capolavoro di velluto & / veggente del pensiero in piroette come un riflettore / sulla pista da ballo, Yardird / sapeva suonare l'incedere d'una donna / nella stanza. «Alice / nel baule» & «La signora in rosso» spingevano lamenti nell'ottone. / Cashmere col collo d'ermellino & il cappello. / Pesca della Georgia. Immagine perlata / & foxtrot. Abito vermiglio. Tacchi / alti ticchettanti come un charleston. / Falda di perle nere. Satin blu. / Yarbird, suonava dolore & scintillio.

(13) *Proserpina, la caduta*. Un narciso fra i bei fiori comuni, / uno diverso da tutti! Tirò, / s'inginocchiò per turare più forte - / quando, balzato su dalla terra / sul suo terribile carro scintillante, / rivendicò il dovuto. Finita. Nessuno la sentì. / Nessuno! Si era allontanata dal branco. // (Ricorda: vai dritta a scuola. / È importante, smetti di fare la sciocca! Non parlare ad estranei! Rimani / con le tue compagne. Tieni gli occhi bassi.) / Ecco con che facilità l'abisso / si apre. Ecco come fa un piede a affondare nel terreno.

(14) Un discorso a parte richiederebbero anche le collane tematiche di testi di 16 o 18 versi che, in certi casi, possono essere a buona ragione considerati sonetti caudati o ritornellati. Penso ad esempio a *The Dream Songs* (1969) di John Berryman, circa 400 poesie di 18 versi, in sette parti, legati alla figura di Henry; oppure al più recente volume di Yusef Komunyakaa, *Talking Dirty to the Gods* (2000), una collana di 132 testi di 16 versi.

(15) Iosif Brodskij, *Dall'esilio*, Adelphi, Milano 1987, p. 15.

## IL GIOCO DELLA TRADUZIONE POETICA PER LE LETTERATURE ANTICHE

Al centro di questo breve articolo è la traduzione del testo poetico intesa come gioco: come gioco linguistico, come *Sprachspiel* in senso wittgensteiniano, ma anche come *lusus*, nell'accezione più ampia che il termine ha in origine, a partire dal verbo latino *ludere*, che come i suoi calchi in area germanica (*spielen* o *to play*), ricopre significati che vanno dall'atto ludico alla recitazione e alla modulazione o esecuzione musicale e canora.

Tradurre come *Ludere* implica dunque tanto recitare assumendo una maschera, quanto modulare il linguaggio piegandolo a note il più possibile vicine all'*intentio* comunicativa che si cerca e si crede di cogliere nell'originale. Nell'altro senso che abbiamo indicato, questa recitazione-modulazione che è sottesa al tradurre poesia (e al tradurre in genere) si esprime nello sforzo di reinterpretare nella lingua d'arrivo gli *Sprachspiele* che il testo originale come gesto comunicativo pone in essere, cercando di ricreare nel nuovo codice linguistico *Sprachspiele* in certo modo equivalenti. Esiste certo, come alternativa, quel grado zero della traduzione che è la versione prosastica o alinearla. Spesso, tuttavia, l'umile pretesa di sudditanza al contenuto del testo finisce per celare prese di posizione altrettanto forti, se non più forti, di quelle che una traduzione in versi sembra a tutta prima forzare, stante il pregiudizio secondo cui sempre e comunque il metro, in traduzione, danneggerebbe il contenuto. Al momento noi ignoreremo deliberatamente i dubbi e le remore del traduttore industriale "di servizio", e cercheremo di definire e mettere alla prova, per un ambito specifico, quello della traduzione di poesia antica, varie proposte atte a restituire almeno in parte una componente essenziale di quell'insieme di giochi linguistici che costituiscono il corpo storicamente determinato dell'espressione poetica, il ritmo e la sua materia timbrica, che nel caso degli antichi è tutt'altro che un fattore esornativo o sovra-strutturale, come decenni di crisi delle forme poetiche e di didattica destrutturata hanno invece voluto far credere al lettore comune. È in effetti abbastanza evidente che per il poeta antico assumere una maschera, un *ethos*, immedesimarsi in una *persona loquens*, implica l'assunzione del *pathos*, della dimensione psicologica, che la *persona loquens* porta con sé: e *pathe* e ritmi procedono di pari passo, in una dimensione psico-musicologica in cui *ludere* come modulazione-recitazione è il presupposto necessario dello *Sprachspiel* poetico.

Questa è la motivazione essenziale che ci spinge a non considerare le obiezioni implicite provenienti dall'informe mondo delle traduzioni serialmente riproducibili, nel tentativo di indicare in via propositiva le linee di fondo per la costituzione di un artigianato del tradurre poetico, che sia modestamente simmetrico a quella forma di arte-artigianato di qualità superiore che la poesia antica in qualche modo rappresenta.

### 1. Piccolo kit metrico per traduttori dall'antico

Per chi traduce poesia antica, e poesia greca in specie, si pone inevitabilmente il confronto immediato con generi e forme identificate da uno specifico metro, e da un proprio dialetto, secondo distinzioni che noi sentiamo ormai estranee, e che nella civiltà letteraria a cui i testi appartengono sono invece fondamentali, e in origine strettamente legate alle diverse modalità del *ludere* canoro che ne era il connotato irrinunciabile: una ormai perduta e in gran parte irrecuperabile *mixis* di musica, metro e lingua. Per la poesia latina la situazione è parzialmente diversa: recede per lo più nell'ombra il problema del rapporto parola-musica, ma rimane sempre attivo l'aspetto psicologico, *ethikòs*, sotteso ai ritmi, per ovvio influsso della cultura greca che le fa da *exemplar*. Quelle che si avvanzeranno qui sono proposte relative alla costituzione di sistemi di possibili equivalenze formali capaci di orecchiare almeno alla lontana le strutture dei diversi generi poetici della letteratura greco-latina, e gli *ethe* e i *pathe* che sono ad essi collegati.

È ben nota la compresenza, nella metrica quantitativa delle lingue classiche, di due tipologie strutturali in qualche modo complementari. Da un lato la cosiddetta metrica ionica (metri dattilici,

esametro incluso, versi giambo-trocaici e anapestici etc.), caratterizzata dalla tipica equivalenza fra una sillaba lunga e due sillabe brevi, con il conseguente anisosillabismo derivante dalle soluzioni che ne conseguono; dall'altro la cosiddetta metrica eolica, caratterizzata per lo più da isosillabismo e dalla presenza, all'inizio del verso, di una base hermanniana formata da una o due sillabe iniziali quantitativamente libere. Volendo tracciare grossolane distinzioni di genere, si potrebbe aggiungere che per tradizione la metrica ionica appare in tutte quelle forme poetiche performate come recitativi (con il caratteristico accompagnamento musicale proprio della *parakatalogé*), quando non direttamente recitate (come nel caso dei trimetri del dialogo tragico e comico). D'altro canto, la poesia melica, ovvero del canto a solo, è in prevalenza (ma non in modo esclusivo) il luogo di impiego privilegiato della metrica eolica. Quanto alla lirica corale, contraddistinta dalla massima libertà di dispiegamento di forme metriche e coreutico-musicali, la situazione è ancora più complessa.

Per quanto affiori per prima alla luce della letteratura scritta, con l'epopea omerica, con l'elegia e il giambo, la metrica ionica è in realtà un'innovazione, rispetto alla metrica eolica, isosillabica, che pure emerge solo nella seconda metà del VII secolo con Saffo e Alceo. Ne fa fede il confronto con le forme metriche di altre lingue indoeuropee antiche, in particolare delle lingue indo-iraniche, la cui poesia è contraddistinta sin dalle origini dall'impiego di versi isosillabici con base libera (stavolta di quattro e non di due sillabe). L'analisi comparativistica permette di comprendere agevolmente che la più antica versificazione greca era assai simile, per strutture e dinamiche interne, alla versificazione vedica. L'anisosillabismo, tipicamente ionico, come fenomeno innovativo, è il figlio inatteso della peculiare evoluzione del fonetismo ionico-attico(1).

Restituire in una qualsiasi lingua moderna un quadro coerente che rispecchi, sia pur in modo imperfetto e alla lontana, un simile sistema di forme dagli sviluppi così diversificati può sembrare un proponimento folle. Diversi tentativi furono abbozzati nei progetti letterari di inizio XX sec., fra la formulazione delle regole di metrica neoclassica di Pascoli(2) e la pubblicazione delle pur discutibili traduzioni del Romagnoli. A nostro modo di vedere, la ripresa e la riformulazione di quei progetti in termini forse non più rigorosi, ma magari meno incompatibili con alcune delle forme di versificazione della poesia italiana contemporanea per come è venuta evolvendosi nel Novecento, è un'impresa che può essere utile tentare.

Le vie percorribili, e in parte già percorse (e da lungo tempo, per giunta), sono almeno tre. Una prima possibilità ci viene dalla rivisitazione del progetto pascoliano, ma con diverse premesse. La proposta di Pascoli, di introdurre in italiano una tradizione metrica "alla tedesca", innestando nel tronco della prosodia della nostra lingua un computo metrico basato su piedi accentativi, rispondeva alla logica delle teorie dei metricisti dell'epoca in cui l'operazione pascoliana prese l'avvio. Nel frattempo molte cose sono cambiate. Per esempio, in termini di genesi delle forme metriche, oggi si tende a pensare, secondo una prospettiva alquanto controintuitiva, che nell'evoluzione della metrica classica sia il verso a precedere il piede, e non viceversa (per inveterata tradizione didattica si è invece portati a credere che un verso sia fatto di piedi: così un esametro dattilico è un verso di sei *metra* dattilici). Il verso isosillabico indoeuropeo originario, per quel che possiamo ricostruire, era una sequenza di *n* sillabe libere con una clausola (in linea tendenziale, digiambica o ditrocaica) più o meno fissa: è quanto appare evidente a chi si trovi davanti, appaiate nella comparazione, da un lato strutture come i dimetri e i trimetri giambici e trocaici "dorici" o gli stessi versi eolici, dall'altro le sequenze prosodiche della *tristhub*, della *gayatri* e della *shloka* indo-arie. Cellule ritmiche identificate, designabili come veri e propri piedi o dipodie, si rendono riconoscibili solo in un secondo momento, dall'espansione modulare delle forme più primitive. Ricalcando, in un procedimento paradossale di *Nachleben*, cioè di reviviscenza e immedesimazione interpretativa, che coinvolga non un singolo testo, ma un intero *corpus* di forme poetiche, questa vicissitudine evolutiva, si può immaginare di produrre una versificazione che, a partire dall'isosillabismo tradizionale di una lingua moderna come l'italiano, riecheggi nella sequenza di posizioni forti e deboli le cellule ritmiche reiterate del verso antico, affidandosi in modo sistematico all'interazione fra l'accento di parola propriamente detto e fattori soprasegmentali più sfuggenti, come



l'intonazione delle catene sintagmatiche. Più che l'astratto calcolo delle lunghe e delle brevi, surrettiziamente identificate, à la Pascoli, con le sillabe accentate delle parole (per cui, ad es. considereremmo *facile* come un dattilo, o *liberano* come un peone primo), ciò che conta è che il verso nel suo complesso si conformi a un armatura ritmica modulare, enucleata a partire da una matrice generativa costituita dall'unità metrica minima in cui la cellula ritmica di base (ad es. una sequenza in cui una *positio fortis* è seguita da due *positiones debiles*) sia riconoscibile: così un esametro ritmico, come

*se per un uòmo il ricòrdo // del bène che ha fàtto in passàto*

è semplicemente il frutto della reduplicazione (con ipercefalia del secondo membro) di un verso minimo (di otto sillabe e di andamento dattilico) con accenti di 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> sillaba (+ – – + – – + –). Ovviamente, in un verso lungo “doppio” come l'esametro ritmico, la possibilità di avere un primo emistichio tronco dà luogo in modo spontaneo a una sorta di anisosillabismo, e alla presenza di una soluzione bisillabica al posto del dattilo trisillabico ordinario, nella terza, nella quarta o al limite nella quinta sillaba (esametro spondaico). Allo stesso modo, una sequenza di trimetri giambici ritmici, come

quel battellino || che vedete, ^ ospiti,  
 sì vanta | fra le navi || la più celere

basa il suo tessuto “giambico” (– + – + – + – + – +) sull'ovvia risorsa dell'endecasillabo sdrucchiolo, di rinascimentale memoria, a cui però si aggiunge l'ulteriore *contrainte* dell'accentazione in sede pari. L'insieme di *contraintes*, sia metriche sia tipologiche, proprie di queste forme metriche, parrebbe a tutta prima renderle poco praticabili. In realtà le cose non stanno così: in primo luogo, si tratta di strutture perfettamente naturali, che trovano la loro spontanea collocazione come sottoinsieme particolare della metrica isosillabica tradizionale; in secondo luogo, il pericolo di forzature, in sede di traduzione, dipendono non tanto dal metro o dalla sua incompatibilità col testo, quanto dalla volontà del traduttore di dedicare al testo e al metro un ascolto solo pochi secondi più lungo di quello imposto dalla catena di montaggio del grande editore industriale.

Un'alternativa sempre percorribile è in ogni caso la metrica barbara di carducciana memoria, l'ipotesi di restituire in italiano lo spazio ritmico di una forma metrica a partire dalla tipologia metrico-verbale che la caratterizza in latino, un po' come accadeva con i poeti *vulgares* tardo-antichi, sul tipo di Commodiano(3). Tuttavia l'assunzione *sic et simpliciter* del modello carducciano presenta una controindicazione. Tornando a un verso abbastanza banale come l'esametro, la molteplicità di forme che il modello carducciano contempla, a partire dal calco delle soluzioni che esso presenta nel suo schema originario, non trova legittimazione nei criteri metrico-verbali tradizionali dell'italiano, e su un altro fronte rischia una profonda perdita di identità ritmica. Si impone pertanto un suo irrigidimento parziale, a partire dall'unione di membri di chiara identità ritmica dattilico-anapestica, come senari e novenari (e al limite decasillabi manzoniani, intesi come potenziale effetto di occasionale anacrusi ipercefala del novenario), ammettendo in ogni caso la possibilità di avere un primo membro tronco o sdrucchiolo: se ne ricava comunque un numero congruo di schemi, dall'identità ritmica piuttosto consolidata, a partire da due formazioni fondamentali: 1) senario (tronco, piano o sdrucchiolo) + novenario (decasillabo); 2) novenario (tronco, piano o sdrucchiolo) + senario (nel caso di cesura efemimera). Tale coppia di schemi fondamentali presenta anche il vantaggio di una certa plausibilità in relazione agli schemi del modello quantitativo più usati. Un trattamento analogo andrebbe riservato al pentametro, riducibile a un doppio senario col secondo membro sistematicamente sdrucchiolo (o al limite a una formazione senario + settenario con accenti di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>): soluzioni simili eviterebbero di conferire al secondo verso del distico elegiaco quel carattere ritmicamente alquanto greve e ben poco dattilico che

connota in genere l'elegia à la Carducci. Una metrica "barbara" razionalizzata, che andrebbe costituita a partire da uno studio sistematico della tipologia dei principali metri (greco-)latini dovrebbe riuscire a coprire tutti gli spettri possibili di soluzioni formali, sia pur con qualche occasionale, e un po' sgradevole, fenomeno di metaritmisi (coincidenza ritmica: difficile, ad esempio, tenere distinta l'identità del verso priapeo rispetto a quella di un tetrametro trocaico catalettico, in un'eventuale traduzione dei *Carmina* di Catullo: entrambi corrisponderebbero a un martelliano, a un doppio settenario, col primo membro sdrucchiolo).

Una strada ancora diversa, ma non priva di fascino, dà forse luogo a forme metriche un po' meno vicine alla struttura degli originali, ma in grado di risuscitare su larga scala l'opposizione sistemica fra melico-isosillabico, corale-polimetrico, recitativo-anisosillabico. Questa terza ipotesi di lavoro nasce da quello sviluppo novecentesco che per varie direttrici, una delle quali parte proprio dalla metrica barbara carducciana e dalla metrica neoclassica pascoliana, conduce alla nascita del verso libero(4). L'idea di fondo (già sporadicamente attuata, con successo, in vari ambiti della cultura europea contemporanea –si vedano la bella traduzione dell'*Eneide* di Cesare Vivaldi(5), e la splendida traduzione castigliana dell'*Iliade* ad opera del compianto Agustín García Calvo(6)), è costituire un sistema in cui versi liberi più o meno lunghi, connotati da cellule ritmiche identificabili ripetute in sedi sensibili (segnatamente in clausola), ricalchino i metri ionici, mentre ai versi isosillabici tradizionali resterebbe delegata la funzione di equivalenti dei metri eolici della melica monodica.

Certo, a molti l'aver enucleato una serie di possibilità di sistemi metrici per la versione ritmica della poesia greco-latina parrà un esercizio intellettuale futile, o in ogni caso privo di utilità concreta per la traduzione letteraria in genere e per la traduzione poetica in specie (nessuno, a meno che non sia folle, traduce tutto di una letteratura). Così le traduzioni che seguono quest'articolo potrebbero a taluni sembrare un vacuo dispiegamento di esercizi di stile da parte di un sognatore marginale. Peraltro, in un tempo in cui la poesia stessa è per molti marginale (ma molti si piccano di praticarla), e lo studio dell'antico è da parecchi, anche in sede istituzionale, considerato con lo stesso riguardo della rimemorazione di un sogno, c'è forse da chiedersi che senso abbia continuare a livellare le immagini del sogno e a ridurre le forme della poesia a piattume prosastico. C'è forse da chiedersi se non abbia più senso cercare di comprendere che la poesia, anche quella tradotta, non è solo un rigo seguito da uno spazio bianco, ma è soprattutto, come si è detto in principio, un gioco linguistico, un *lusus*, un atto retico performativo estremo, la cui costruzione timbrica non è mero *factum* esornativo, ma è sostanza di una tecnologia verbale senza cui la poesia stessa in realtà non si concepisce.

## 2. Parte seconda: *specimina* di traduzione

### A. *Specimina di traduzione isometra di tipo I – esempi tratti dal Liber di Catullo (metrica "neoclassica" riadattata)*

#### **Catullo - Carme IV [trimetri giambici]**

Quel battellino che vedete, ospiti,  
si vanta fra le navi la più rapida:  
o a remi in volo si dovesse reggere  
o con le vele, mai una volta l'impeto  
d'alcun natante legno seppe vincerlo.  
E –dice –il lido dell'ostile Adriatico  
non lo smentisce, né le isole Cicladi  
né Rodi chiara o l'orrida Propontide  
di Tracia né le insenature pontiche  
dov'era prima, il battellino, un albero  
chiamato: spesso dal citorio vertice

flautò, parlante chioma, la sua musica.  
Citoro, coi tuoi bossi, Amastri pontica,  
a te questa vicenda fu notissima,  
racconta il battellino: sul tuo culmine  
(si vanta) sorse dalla prima origine,  
e poi bagnò i suoi remi nei tuoi vortici,  
e poi di lì per molti mari indomiti  
portò il padrone, o da sinistra un'aura  
chiamasse o a destra, o insieme favorevole  
da un lato e l'altro fosse Giove a spingerlo;  
né mai preghiera ai numi litoranei  
da lui si alzò, finché approdò dall'ultimo  
suo viaggio in mare a questo lago limpido.  
Un tempo era così, ma in quiete placida  
adesso invecchia e a te, gemello Castore,  
e al gemello di Castore si dedica.

**Catullo - Carme VIII** [trimetri giambici scazonti]

No, povero Catullo, basta impazzire:  
è perso quel che vedi perso: sta' certo.  
E un tempo chiari ti brillarono i soli,  
che andavi dove la tua bella chiamava,  
che amavi quanto un'altra mai sarà amata.  
E allora, in tutti quei momenti di gioia,  
che tu volevi né la bella negava,  
davvero chiari ti brillarono i soli.  
Ma lei non vuole più: e tu, sordo, rifiuta,  
se fugge, non seguirla, non avviliti,  
sopporta con volere fermo, sta' saldo.  
Addio, mia bella: già, Catullo sta saldo  
e non ti cerca, se non vuoi, non ti vuole.  
Ne avrai tu pena, se nessuno ti vuole.  
Ah maledetta, quale vita ti resta?  
Chi ormai ti accosta? Per chi mai sarai bella?  
Chi è più il tuo amore? Chi vorrà dirti sua?  
A chi il tuo bacio? Di chi mordi le labbra?  
Ma tu, Catullo, sii ostinato, sta' saldo.

**Catullo - carme LXXVI** [distici elegiaci]

Se per un uomo il ricordo del bene che ha fatto in passato  
è di conforto, se ligio ai suoi legami si sa  
e non violò la fiducia, che è sacra, e del nume divino  
per ingannare i mortali a nessun patto abusò,  
da quest'ingrata passione nei lunghi tuoi anni, Catullo,  
molte si annunciano e ormai certe le gioie per te.  
Già, poiché quanto di bene dagli uomini possa venire,  
gesto o parola, da te tutto si disse e compì:  
doni che tutti si persero, offerti ad un'anima ingrata.  
Dunque a che pro tu dovresti ora soffrire di più?  
Anzi, perché non ti tempri nel cuore e non sai distaccarti?  
Smettila d'essere triste: anche agli dèi spiacerà.

Certo, una lunga passione è dura ad estinguersi in fretta,  
dura: in un modo o nell'altro hai da riuscirci, però:  
questa è la sola salvezza, hai da vincerla questa prova,  
ce la farai, si dia o meno una possibilità.  
Dèi, se provare pietà v'appartiene e ad altri all'estremo  
spasimo, in punto di morte, il vostro aiuto si offrì,  
voi soccorrete l'afflitto, se pura ho vissuta la vita,  
la perdizione e la peste allontanatemele!  
Quanto profondo torpore strisciandomi dentro le membra  
via da ogni fibra del cuore, ah, l'allegria mi scacciò!  
No, non vi chiedo davvero che al mio sentimento risponda,  
che voglia farsi pudica –una follia che non è:  
prego *per me* di guarire, d'espellere il morbo angoscioso.  
Voi concedetemelo, dèi, per la mia fedeltà!

**Catullo –Carme LXXXV [distico elegiaco]**

Odio e poi amo: perché io lo faccia forse mi chiedi.  
Non so, ma sento che accade ed è la croce che ho.

*B. Specimina di traduzione isometra di tipo 2 –Inni omerici minori, Liber di Catullo (metrica "barbara")*

**Inno ps.omerico XIX –A Pan [esametri]**

Raccontami, Musa, la cara progenie di Ermete,  
dio piede-di-capra, bicorni, sonoro, che vaga  
per valli silvane, insieme alle ninfe danzanti,  
che amano correre su cime di balze scoscese  
e invocano Pan dio dei pascoli, dio chioma-lucente,  
irsuto, che tutte le cime nevose ha per sorte,  
le vette dei monti, e i cammini impervi di rupi.  
E qua e là s'aggira nel folto di macchie intricate,  
e a volte l'attirano correnti di fiumi gentili,  
a volte s'interpica invece su rocce a dirupo,  
sul picco più alto salendo a vegliare le greggi.  
E spesso su candide montagne elevate trascorre,  
e spesso attraversa le valli, fa strage di fiere,  
con l'acuta vista. Talora, lasciando le cacce,  
solitario a sera sulle canne dà voce alla musa  
soave: né per armonia può vincerlo allora  
l'uccello che canta tra frondi con voce di miele  
levando lamenti nella primavera fiorita.  
Ed ecco, le ninfe montane dal limpido canto  
con gli svelti passi cerchiando una fonte, acqua scura,  
cantano e sul picco del monte quell'eco si spande.  
Di qua e di là il dio entra allora nel mezzo del coro,  
muove svelto i piedi e d'un fulvo vello di lince  
veste il dorso e allieta il cuore a quel limpido canto,  
sul morbido prato, dove il croco e insieme il giacinto  
odorosi spuntano fiorendo in rigoglio fra l'erba.  
Cantano gli dèi beati e l'Olimpo elevato:  
Ermete veloce lodano al di sopra degli altri,  
chiamandolo rapido nunzio di tutti gli dèi

sì lui, che all'Arcadia ricca d'acque, madre di greggi,  
 era giunto, al luogo dove sorge il santuario Cillenio.  
 E lui, che era un dio, là pasceva le greggi lanose  
 a un mortale: ardente fiorì in lui la brama d'unirsi  
 alla figlia bella di trecce di Driope in amplesso.  
 Compì quelle floride nozze. E in casa lei diede  
 ad Ermete un figlio già allora mostruoso a vedersi,  
 dio piede-di-capra, bicorni, sonoro, ridente:  
 lei fuggì d'un balzo, la nutrice lasciò quel bambino:  
 s'impaurì vedendone l'aspetto bestiale e barbuto.  
 Ma Ermete veloce lo prese in braccio all'istante,  
 e l'accolse: in cuore il dio provò gioia infinita.  
 Svelto andò alle case immortali, celando suo figlio  
 nella folta pelle d'una lepre nutrita sui monti:  
 presso Zeus sedette e vicino agli altri immortali,  
 e mostrò suo figlio: gioirono tutti di cuore  
 gli immortali e più di tutti il dio Bacco, Dioniso:  
 e Pan lo chiamarono, poiché allietò l'animo a tutti.  
 Così ti saluto, sovrano, e ti placo nel canto:  
 di te mi ricordo e d'un altro canto non meno.

**Catullo – Carme XI** [*saffica minore*]

Furio ed Aurelio, amici di Catullo,  
 sia che si inoltri fra gli Indi remoti,  
 dove dall'onda Eoa, lontano scroscio,  
                     sferzato è il lido,  
 sia fra gli Ircani, fra gli Arabi molli,  
 o in mezzo ai Sagi, ai saettanti Parti,  
 sia fra le piane che colora il Nilo  
                     dai sette bracci,  
 sia che attraversi le Alpi dirupate,  
 e veda i segni di Cesare grande  
 e il gallo Reno, orrida landa, e estremi  
                     anche i Britanni,  
 voi in tutto questo pronti ad affiancarmi  
 dove il volere dei celesti spinga,  
 alla mia bella riferite poche  
                     dure parole.  
 Che viva e rida coi suoi scendiletto,  
 lei che ne abbraccia trecento alla volta,  
 nessuno amando veramente e a tutti  
                     stremando i lombi;  
 nè come prima guardi più al mio amore,  
 che per sua colpa cadde come al bordo  
 del prato un fiore, dopo che l'aratro  
                     passa e lo tocca.

**Catullo – Carme LXX** [*distici elegiaci*]

La mia donna dice che non sposerebbe nessuno,  
                     nemmeno se Giove stesso fosse a chiederla.



Dice: quel che dice la donna all'amante bramoso,  
nel vento hai da scriverlo, nell'acqua fuggevole.

**Catullo – Carme LXXII [distici elegiaci]**

Dicevi una volta di conoscere solo Catullo,  
Lesbia, per me un Giove volevi respingere.  
Né allora ti amai come in genere si fa con le amanti,  
ma come ama un padre i suoi figli o i generi.  
Ora ti conosco: e anche se ardo più forte,  
tuttavia mi appari più vana e più squallida.  
Ti chiedi: può essere? Sì: a chi ama un simile torto  
fa amare di più e voler meno bene.

*C. Specimina di traduzione non isometra di tipo 3, Inni ps.omerici, lirici arcaici (verso libero=metrica ionica anisosillabica vs. verso isosillabico regolare=metrica eolica isosillabica)*

**Inno VIII, A Dioniso**

Ricorderò Dioniso, il figlio chiaro di gloria  
di Sèmele, come apparve sulla riva del limpido mare  
su di uno scoglio sporgente –somiava a un giovane uomo  
di primo pelo: belle gli balzavano intorno le chiome  
scure, un mantello aveva intorno alle spalle robuste,  
purpureo: ma presto uomini da una nave dai solidi banchi,  
pirati, giunsero in fretta sul mare colore del vino,  
Tirreni: un destino avverso li spingeva: quelli, vedutolo,  
l'un l'altro un cenno si fecero, svelti corsero, presolo in fretta  
lo avvinsero sulla propria nave, godendone in cuore.  
Credevano, sì, che un figlio di sovrani nutriti da Zeus  
fosse e perciò volevano avvincerlo in lacci dolenti.  
Ma i vincoli non lo tennero, lontano dalle mani e dai piedi  
i lacci caddero: ed egli sedeva con un sorriso  
negli occhi scuri: allora il nocchiero si accorse di lui  
e subito ai suoi compagni gridò, dispiegò la sua voce:  
“Quale dio, pazzi, avete catturato e stretto nei lacci,  
quale possente? Non può trasportarlo la nave ben fatta!  
Questo è senz'altro Zeus o Apollo dall'arco d'argento  
o Poseidone: non certo ai mortali, ai nati a morire,  
è simile, ma agli dèi che hanno le Olimpie dimore.  
Su, rilasciamolo adesso sulla nera terraferma,  
subito, non gli gettate addosso le mani, o adirato  
solleverà dolenti venti e una grande tempesta”.  
Così parlò, ma il capo gli rivolse parola ingiuriosa:  
“Pazzo, tu pensa alla brezza, tendi quella vela di nave,  
manovra tutte le funi: è un affare per gli uomini, lui.  
Spero che in Egitto giungerà, fino a Cipro magari,  
o fino agli Iperbòrei o più oltre: e così finalmente  
ci svelerà in buon'ora i suoi cari e tutti i suoi beni  
e i suoi fratelli di sangue, poiché a noi un dio lo consegna”.  
Così dicendo eresse l'albero e la vela alla nave.

Un vento soffiò in mezzo alla vela e d'intorno le funi  
si tesero: a un tratto agli uomini apparvero fatti ammirandi.  
Da prima del vino sopra la nera rapida nave  
stillò, soave da bere, odoroso, si sparse un profumo  
ambrosio: timore invase tutti i marinai al vederlo.  
Subito sopra la cima dell'albero allora la vite  
di qua e di là germogliò e ne rampollarono molti  
grappoli: intorno all'albero l'edera nera s'avvolse,  
fiorendo tutta di gemme, ne nacque frutto grazioso:  
tutti gli scalmi avevano corone, e quelli a vederle,  
allora comandarono al nocchiero che avvicinasse  
la nave a terra: ma ecco Dioniso divenne un leone  
fiero, a prua della nave, ruggì forte, quindi nel mezzo  
fece apparire un'orsa villosa, mostrando prodigi:  
quella si erse feroce: gli uomini fuggirono a poppa,  
intorno a quel timoniere che aveva cuore prudente,  
si strinsero nel terrore: ma il leone sorgendo d'un tratto  
sbranò il capo, e gli altri per fuggire a quel fato crudele  
balzarono tutti fuori, vedutolo, nel limpido mare,  
divennero delfini: ma pietoso del timoniere  
il dio lo trattenne e ricco lo rese e gli disse parola:  
"Fa' cuore, chiaro padre, che mi sèi caro nell'animo,  
io sono Dioniso cupo di fremiti, che ebbe per madre  
Semele, sì, la Cadmeide che a Zeus si è unita in amplesso".  
Salve, figlio di Semele bella: no, non è dato  
a chi si scorda di te, adornare il canto soave.

### *Senofane – Elegia I*

Il pavimento è pulito adesso e le mani di tutti  
e anche le coppe. Uno cinge serti intrecciati,  
un altro ancora ci porge profumato balsamo in fiala:  
colmo com'è di letizia si leva il cratere.  
È pronto dell'altro vino che di non tradirci promette,  
dolce qual è nei boccali e odorato di fiori.  
In mezzo a noi si leva un odore puro d'incenso,  
fresca davvero è l'acqua e soave e limpida.  
Ci sono davanti i biondi pani e una tavola ricca  
carica di formaggio e di liquido miele:  
sta nel mezzo l'altare tutto coperto di fiori  
il canto e la festa in tutta casa si spande.  
Gli uomini saggi al dio dovrebbero prima inneggiare  
con le devote parole e con puri discorsi  
libando e insieme pregando che sia possibile agire  
nel giusto: di quanto è al mondo è il bene più nobile,  
non le violenze: e poi bere in misura da ritornare  
a casa senza uno schiavo, se non sèi troppo vecchio.  
Fra gli uomini loda quello che bevendo decanta il valore,  
perché la memoria e l'intento miri a virtù,  
non raccontarle le lotte dei Giganti, né dei Titani,  
né dei giganti, finzioni dei nostri maggiori,

o le contese faziose: non c'è nulla d'utile in questo:  
è sempre bene darsi pensiero dei numi.

**Saffo fr. 12 LP**

Pare a me che sia simile agli dèi  
quell'uomo che davanti a te si siede  
e vicino ti ascolta mentre dolce-  
mente gli parli  
e poi sorridi amabile, ed è vista  
che dentro il petto mi sconvolge il cuore,  
non appena ti scorgo non mi resta  
filo di voce,  
ma la mia lingua è spezzata, una fiamma  
mi serpeggia sottile nelle membra,  
non vedo più dai miei occhi, un ronzio  
ho nelle orecchie,  
sudore freddo mi scorre e un tremore  
tutta mi scuote, più verde dell'erba  
resto, e poco lontana dal morire  
paio a me stessa.

**Alceo fr. 44 LP**

Beviamo. Perché aspettare le lucerne? Il giorno è un dito.  
Amico, porta le due grandi coppe variegate:  
il figlio di Zeus e Sèmele agli uomini diede il vino  
oblio d'angosce. Una parte di vino versa e due d'acqua,  
riempimela fino all'orlo, una coppa scacci l'altra.

Daniele Ventre

**Note.**

(1) Per le ipotesi sulla genesi e l'evoluzione di metri greci basterà qui citare Antoine Meillet, *Les origines indo-européennes des metres Grecques*, Paris, 1923, pp. 42. ss. e Gregory Nagy, *Comparative studies in Greek and Indic Meters*, Cambridge, Massachussets, 1974, p. 8 ss.

(2) Per le regole della cosiddetta metrica neoclassica cfr. Giovanni Pascoli, *Prose – Pensieri di varia umanità*, introd. Augusto Vicinelli, vol. I, Milano, 1952<sup>2</sup>, pp. 987 ss. Per le traduzioni di Pascoli v. Pietro Giannini, "Le traduzioni 'metriche' di G. Pascoli", *Teorie e forme del tradurre in versi nell'Ottocento fino a Carducci*, Atti del Convegno Internazionale, Lecce, 2-4 Ottobre 2008, ed. Andrea Carrozzini, Lecce, 2010, pp. 379-396.

(3) Per la metrica accentativa di Commodiano, v. Jacques Perret, "Prosodie et métrique chez Commodien", *Pallas*, 5, 1957, pp. 27-42. L'osservazione sulla contiguità fra la metrica barbara di Carducci e Commodiano è già in Giovanni Pascoli, *Lettera a Giuseppe Chiarini, Della metrica neoclassica*, Poesie e prose scelte, ed. Cesare Garboli, Milano 2002, pp. 190 ss.

(4) Cfr. Gianfranco Contini, "Innovazioni metriche fra Otto- e Novecento", *Varianti e altra linguistica*, Torino, 1970, pp. 587-599. Su quanto detto finora circa la tipologia metrica, v. M. Dominicy, M. Nasta, «Métrique accentuelle et métrique quantitative», *Langue française*, 99, 1993, pp. 75-96. Per un aspetto ancora più sfuggente della ritmologia, l'applicazione del concetto di tonotopia ai problemi metrici e prosodici, secondo una prospettiva che potrebbe dare ulteriore corpo e concretezza alle osservazioni in termini di ritmo e poetica della traduzione venuta da Mechonnic (cfr. ad es. *Politique du rythme*, p 461, circa i parallelismi verbali in Hom. Il., VIII, 64 s.), v. Emmanouel Lascoux, *Recherches sur l'intonation homérique*, Thèse de doctorat sous la dir. De Philippe Brunet, Rouen, 2003.

(5) Prima ed. Guanda 1962.

(6) Cfr. Homero, *Ilíada*, Versión rítmica de Agustín García Calvo, Zamora, 1995. La versione ritmica dell'Iliade di García Calvo si caratterizza per l'impiego di un verso lungo dattilico-anapestico a sei battute, aggregato in grandi lasse

monoassonanti, secondo una struttura in cui convivono in equilibrio suggestioni eterogenee che vanno dal verso libero lungo e cadenzato di certa poesia contemporanea, al metro antico alle caratteristiche dei cantari medievali.

**LETTURE**



## **CARLO BORDINI**

La morte potrebbe arrivare  
leggera, lieve, attutita,  
come un colpo di sonno  
per fare la pace con se stessi  
ovunque  
come una lumaca  
la consistenza appiccicosa  
o  
un momento di panico  
pentimento

\*

### **POESIA PER MEDELLIN**

In una foto degli scampati a un'inondazione  
un uomo cammina nell'acqua che gli arriva al petto  
un cane gli nuota accanto, ma si vede che l'uomo lo tiene accanto a sé con una mano  
sulle spalle l'uomo ha una bambina  
che tiene in una mano le scarpe dell'uomo  
la bambina tiene una mano sui capelli dell'uomo  
e guarda verso il piccolo cane con un'aria un po' assorta  
mi ricorda altre figure femminili  
conosciute in Colombia  
come se la vita fosse un gioco  
da affrontare con leggerezza

\*

### **ARTI MARZIALI**

non fare mai quello che ti è stato insegnato  
sconvolgi tutte le regole  
usa le tecniche per il contrario per cui sono state inventate  
spiazza l'avversario  
Usa ciò che ti hanno insegnato in modo contrario, per battere chi te l'ha insegnato  
/e per mostrargli che non c'è niente di certo/ [//, neanche le sue tecniche//]  
pensa sempre  
inventa sempre qualcosa  
usa le vecchie regole per fare cose nuove  
tradiscilo non affrontarlo lealmente  
usa il paradosso [e] sii il più possibile pirandelliano  
[P]per esempio dire:  
scherzare sempre  
“Il Fmi e la banca mondiale sono istituzioni che operano nella segretezza e sono  
responsabili dell'instabilità e della povertà  
che dovrebbero curare” (Manifesto 19 aprile 2000)

Dichiarazione di Trevor Ngwane, di Jubilee  
2000 del Sudafrica:

“questo è un movimento globale,  
cominciato a Seattle, e basato su valori di  
dignità umana e giustizia”

\*

## GIARDINI

Nell'angolo in cui io e Cinzia  
siamo andati a baciarcì come pazzi  
i primi giorni del nostro rapporto,  
ci sono dei modelli vestiti da sposi  
che fanno foto  
per pubblicità.

Nel prato i padroni dei cani  
provano le stesse frustrazioni  
che per i loro figli.

\*

Di te ricordo sempre il tassì  
Prendevamo il tassì  
Andavamo sempre in taxi  
Era una cosa romantica  
Come Il sole sorgerà ancora.  
Fare l'amore era come andare sempre in taxi,  
casualmente,  
in un taxi senza meta

\*

## QUI

Se è vero che viaggiare è uscire dalla propria vita  
e entrare in un'altra  
qui dove sono attualmente sono entrato in una vita tranquilla lenta

sono fantasmi queste ragazze che danzano intorno a me  
e lo so

sono la vita che non posso avere

\*

Ho baciato una ragazza davanti all'oceano pacifico  
diceva che il mare era un grosso amante  
un grande dio che ama le donne  
diceva che sono un angelo cattivo  
che non devo essere geloso del mare.  
le finestre dell'albergo mandavano una luce strana  
era una ragazza fragile  
come può essere solo in un paese cattolico  
aveva un cervello febbrile  
abbiamo camminato per parchi  
in una città con molti prati

### **Notizia.**

**Carlo Bordini** vive a Roma. Ha insegnato storia moderna all'università di Roma "La Sapienza". Ha pubblicato diversi libri di poesie. L'ultimo, in ordine di tempo: *Sasso*, Scheiwiller, 2008.

Nel 2010 l'editore Luca Sossella ha pubblicato una raccolta completa delle sue poesie: Carlo Bordini, *I costruttori di vulcani. Tutte le poesie 1975-2010*.

E-books:

*Poesie/Gedichte*, testo bilingue (italiano/tedesco), Bestreaders.de, 2012.

Di imminente pubblicazione l'e-book bilingue (italiano e inglese), *I gesti/Gestures*, antologia poetica. Coeditori: Zona/Quintadecopertina.

In rete: poesie in italiano e in traduzione nei siti: Poesia 2.0, Dormirajamais, Poesia Rainews 24.

Inoltre:

*Non è un gioco - Appunti di viaggio sulla poesia in America Latina*, Sossella 2009.

Ha pubblicato, come narratore: *Pezzi di ricambio* (racconti e frammenti), Empirìa 2003; *Manuale di autodistruzione*, Fazi 1998 - 2004; *Gustavo - una malattia mentale*, Avagliano 2006. *I diritti inumani ed altre storie*, La camera verde, 2009.

Ha curato, con altri:

*Dal fondo - La poesia dei marginali*, Savelli 1978, rist. Avagliano 2007.

## MARIA BORIO

Quando corre una sola auto  
sulla strada provinciale  
io penso “ecco,  
non è ancora mattina”:  
l’erba tagliata vicino ai piedi  
ha un odore più forte della vita.  
L’ombra lunghissima  
copre i sassi, i pioppi  
dicono la regola:  
un richiamo incomprensibile,  
tremendo, mentre la porta  
del campo di calcio  
svuota la sagoma.  
Un altro passaggio, l’idrante:  
e le campanule verdi - facili  
da lanciare, attaccare ai vestiti -  
ancora non vedono  
quelle auto vicine  
che le aprono e svuotano  
dagli equilibri incoscienti.

\*

### *Skype*

Gli steli resistono al sole  
e penso agli attriti, in un battito,  
le correnti d’aria  
che tagliano l’Europa.  
L’occhio della telecamera  
ha un’ombra senza odore  
quando vorresti toccarmi  
e il riflesso dello schermo  
brilla sugli zigomi.

Posso credere che anche questi  
steli si chiamano nell’etere  
dove tutti sono incalcolabili?  
Allora ho sorriso  
nello spazio congelato,  
dentro lo schermo con il timore  
che sia reale e resista  
solo un quadrato di steli  
nel pulviscolo asciutto  
senza la vita che vedi.

\*

Mi sono fermata  
per una radice di bontà:  
i campi verdi non sembrano veri,  
così grandi, così umidi  
non sembrano veri.  
Noi parlavamo di progetti  
come dovessero vivere per sempre  
- ma l'erba era più grande,  
teneva dentro il cielo  
e si riempiva.  
Pensavo che forse, in segreto,  
qualcuno impara a godere  
i piaceri reciproci,  
forse la nostra memoria  
in un assillo... Ma il tempo,  
l'atto che non resta:  
mi hai pensato grande, più vera  
dei campi - e ancora non è  
essere la terra.

\*

È freddo, ancora a giugno  
- le spighe sono ferme.  
Provi a salire in questo scontro:  
il tuo dire "domani, lavoro"  
e il rumore di una foglia.  
Hai tracciato una linea  
sulla calce del muro,  
ma il blu copre il grigio,  
i metri che non temi.  
È il limbo stasera, una punta  
- la foglia che corrode  
la calce...  
Poi segui la mia voce  
come una corsa illogica  
e credi che sia la pace  
quando giugno è freddo.

\*

Sembra che qualcuno possa arrivare  
nella luce gialla della lampada  
e vederci distesi  
con i piedi che si toccano:  
mi dici "è vicino..."



mentre il germoglio sul davanzale  
cresce da parete a parete,  
mescolando i gesti  
dei nuovi e dei vecchi.  
Poi sbatte la luce  
sui vetri, violenta:  
ti alzi, non vedi  
la fronte scoperta.

**Notizia.**

**Maria Borio** (1985) è dottoranda in Letteratura. Ha scritto su Sereni e Montale. Suoi testi sono apparsi sull'"Almanacco dello Specchio" (2009) e su "Poesia" (settembre, 2012).

## ANDREA GIBELLINI

### SCOPERTE (I)

Dopo anni  
di scoperte  
di spine in gola  
di meraviglie  
cerco qui da te  
la certezza di un idillio.  
Qualcuno dice che non esiste.  
È solo l'illusione di una storia  
uscita dal gelo.  
Può darsi. La penombra  
allontana le cose nella foschia senza luce,  
questa nebbiolina  
non ti copre il viso,  
e i luoghi sono nominati.  
I tuoi libri, il tuo lago.  
Le acque erano una ferita.  
Sorgevi caldo dal fondale  
della nostra memoria.

\*

### SCOPERTE (II)

Volevo conoscere  
l'uomo di Lindow, ma non c'era.  
Era andato via, rimosso dal tempo,  
segato in due.  
Con il kayak solcavo le rapide  
del Klondike per giungere  
alla mia terra d'oro.  
Poi attraversai la Stele,  
e c'era un vento di piroghe  
verso la notte, di Sacerdoti  
dai Magici Poteri;  
la selce, l'azzurro, il fuoco,  
le spade e gli elmi,  
le palafitte e il Medioevo –  
  
così qualcosa sopravvive al nulla,  
mi dicevo,  
ma era sempre autunno.

\*

## **ARAUCARIA TROVATA ALTROVE**

Gli indici atmosferici dicono:  
brutto tempo – la rovina dei fiumi  
(e del fiume io-d'acqua)  
nei fossati, nella melma, tra gli alberi  
e pozze di maree stagnanti  
ancora fangose da giorni  
lungo il livello di guardia  
attraverso l'autostrada.

Anche in Scozia esiste  
appuntita come un presagio  
come un insetto strano,  
amazzone,  
spaventapasseri notturno  
addolcito dal vento della corrente.

(Silenzioso ignoto lupo mannaro  
visitato dalla notte ebbro di una qualche  
divinità  
-la sua virtù-  
fuori dalla realtà di un'altra estate).

\*

## **BALTICA**

*to my little flower*

L'oceano è infinito  
e dall'altra parte c'è una sponda sonora,  
c'è il Nord che ti guarda innevato.  
Il mare è storia di nebbie  
e di molto vento.  
Siamo in un paese di villaggi e caravelle  
e gli uomini dallo sguardo profondo  
stanno sulla riva del Baltico a scorgere  
romanticamente l'autunno.  
La spiaggia è bianchissima, lunga,  
non si vedono sterpi, legni appuntiti,  
rottami  
e le onde hanno il colore del fieno.  
Ma questo non è l'Oceano,  
seguendo una memoria, un braciere  
di pesci,  
e' il mare del Nord, il Mar Baltico.  
Le coste sono fatte di boschi

e dune e nella sera ti sei chiesto  
perchè nei villaggi c'era scritta  
una poesia.  
E ancora laggiù sul mare del tempo  
cantavi: «quanto sono belle nella pioggia  
le minuscole e traballanti caravelle».

**Notizia.**

**Andrea Gibellini** è nato nel 1965 a Sassuolo. Ha pubblicato: 'Le ossa di Bering' (Nce, 1993), 'La felicità improvvisa' (Jaca Book, 2001, Premio Montale). Sue poesie e scritti sulla poesia sono usciti su «Nuovi Argomenti», «Antologia Vieusseux», «La Rivista dei Libri», «Poesia», «Oxford Poetry», «Agenda», «Poetry Review». Ha curato un volume della rivista «Panta» dedicato alla poesia (Bompiani, 1999). Per le Edizioni L'Obliquo è uscito il saggio 'Ricerca Auden' (2003) e l'Almanacco Stagione di poesia (Marsilio 2001). È uscito nel 2011 il suo libro sui poeti e sulla poesia 'L'elastico emotivo' (Incontri Editrice).

**MARIANGELA GUÀTTERI**

## **da “figurina enigmistica”**

“Ce le fai le figurine? Ci fai le facce? Ci fai le gambe delle donne? Fa delle righe.”

(in Conferenza, Emilio Villa, Coliseum, 1977 - p. 23)

numeri. proseguono in virtù di ciò che manca. (a)  
cosa riparte da uno stato di \*not found\*? (b)

## **fogliettini**

###

ci sono milioni di malati  
immagini riconfigurate  
teleangectasia

###

molti sentieri sul corpo - sottrae alla forma - risulta estraneo - incongr.

###

ma è quello che già c'era una linea di pelle più sotto

###

entropia, in linguistica  
ab ab ab ab ab (anche in lunga sequenza)  
bassa entropia

lettera Q  
bassa entropia (dopo la Q con molta probabilità c'è la U) (in IT)

la lingua awaiana ha un basso livello di entropia

###

ENTRY LEVEL CELEBRITY



see your name in lights  
John Baldessari

###

NON OMNIS MORIAR  
Orazio, Odi, III, 30, 6

###

- guarda avanti! cosa guardi indietro!
- insomma, guardo da dove vengo!
- come tuo figlio genero che guarda indietro...
- tu guarda a casa tua!

###

- se dio c'è, spero che mi faccia morire intera.

###

– mi voglio riordinare. non si è dedicato ma io sono in loco. non è intervenuto, ad esempio, presso uno di quegli istituti dove l'uomo viene trattato. t'aiutano. hai i pasti pronti.

[di un altro sofferto dalla bocca ha traccia]

- lì fa letto e tutto. legato definitivamente in carrozzella.

###

c'è tutto il player dentro, disattende il ritmo. si hanno le gambe spezzate. non è per ballare. non è la fantascienza.

###

il nessun simbolo dell'attuale

+ + +

**n. 4160 anno 80**  
(1)

**6060. rebus**

non 1:1

non in scala

**\*soluzione\***

propone un'altra agiografia per privazione e sostituzione  
[le lettere hanno un kernel. come un cuore - si spostano]

**l'edipo classico**

**60145. indovinello**

si affilano e si affidano o affidandosi a gentilezze poco ponderate fanno i calcoli della propria riuscita. gradi di soddisfazione a venire. ma presto! perché tanto esatto tanto inimmaginabile trasfigura in descrizione. descrittura. sotto nulla; ma dice che ha esatta misura.

**60146. anagrammi** <sub>(d)</sub>

così va altrove a costruire stringhe di citazione

**6093. le due bobine**

l'iper del dettaglio fa labirinto. sconfina dalla forma. non lascia morti, non dà tregua.

così continua a camminare e vede che c'è molta malattia che viene prolungata comunque in due modi:

\* modo a. si asseconda

\* modo b. si cura

in ogni caso fa cerchio e viene meno luce.

**6061. gli accoppiamenti**

badante uno a badante due. passo.

**6044. la pista cifrata**

l'area della panchina non la prima, in cui vede i due amanti in volo è sua. vede i due amanti. paradossoso. lui dice che trascorro la mia esistenza in un Vede, anche il fotografo-investigatore, e lo uccide. Àfrico è già flusso anziché

passare da un giorno all'altro come fanno tutti: partito per la transumanza delle pecore. 3. Due settimane (?) dopo ieri, oggi, domani, il giorno prima, quello dopo... comunque sia, il giorno X il viaggiatore torna alla collina per attendere; basta che sfogli il mio notes e veda i due amanti e ucciderli. loro non arrivano. per spregio colpo d'occhio la forma del nero sulla pagina. ecco questa, nei confronti del fotografo-investigatore - che giudica responsabile dell'assenza dei, per esempio: osservate le proporzioni tra la massa della grafia - gli taglia la testa che getterà contro scura e gli spazi bianchi che occhieggiano nelle lettere, il cane di Goliath per smarrirlo. il cane prende lo spazio tra parola e parola, riga e riga, frase e testa e scappa.

### <<spigolature>>

#### **62276.**

appaiono soprattutto nei disagi di luce: possono assicurare il destino intrinseco, lo spazio degli animali, l'elemento soggetto e così: gambe: esperienza, custodi del ricordo, patrimonio, risorse in vita.

#### **62277.**

cani sciolti da un bel po'.

#### **62278.**

Ulisse porta il sacco, Ulisse corre avanti stringendo con sicurezza; come figure tragiche. la tragedia è grosso sacco di juta tra i denti; con dentro l'atto decisivo, sapete?

#### **62279.**

è inutile ed eccessivo mostrare, sempre soli, si riempie di frutti velenosi, ricordo dell'unico grande amore. esplodono in colori attraenti e trasudano un incompatibile con la loro missione. la dedizione al succo fluorescente e nauseabondo — bisogna seppellirli subito o la loro missione esclude il fin dentro a un buio non ferito —, in seguito fari di lampione — da insegne cittadine e interni ammiraglio.

#### **62280.**

questo è l'aspetto istintivo: morire. qualcuno può passare ingiudicato, qualcuno essere erroneamente il senso delle cose che si conformano

all'ambiente incriminato. altri possono perdere un affetto. evolvono a morire in un ciclo.

### **per rinfrancar lo spirito... tra un enigma e l'altro**

metti quello che ha ordinato il signor T.: insieme un uomo e una donna;  
lasciali in.

sono andato a dormire. mi sono lavato, perfetta solitudine, senz'altra  
distrazione che i loro rispettivi (quando bisogna dire e corpi). cosa succederà  
mai?

si ritroveranno, come minimo agire, nella consapevolezza che potrebbe anche  
non essere con le labbra incollate in un bacio. allora giusta.

### **6058. rebus a rovescio**

eccellenza, uno che comanda... sì, ricorda William, le sue mani, appena sotto  
al suo collo, stai bene? - sembrano zolle di muschio - voi siete uomini, ti  
succede? — cosa? — sono davanti alla tua porta. voi non siete altro mobilio.  
c'è la finestra: può, se s'illude del contrario.

### **strano ma vero!**

#### **27988.**

quella notte dopo, condanna a rinascere innumerevoli stagioni e lui ha fatto  
esattamente tempo atmosferico, dei terremoti e dei predatori.

#### **27989.**

si preoccupa di individuare la distribuzione, il corso fondamentale di una  
sequenza, il cosiddetto; è stato progettato per rispondere.

#### **27990.**

l'assistente dei dati personali è fissato al momento per vari motivi: è  
economico, è probabile, è approvato. è il punto designato a raggiungere la  
massa critica di un altro.

## **domande bizzarre**

**17830.**

è questa la tragedia di quanti di voi, uomini di domestici insonni, distesi, puliti e distesi, sotto una squadra? voi non siete cani sciolti, no?

**17831.**

sembra una minicasa, col spiegarti, sfugge anche a me — mi tetto di paglia. intorno c'è un: fa venire in mente un'immagine che

- a. parco con piante autoctone?
- b. piscina lastricata di porfido?

## **6055. sottrazioni successive**

fuori, oltre la finestra, si prolunga - «La verità è come sguardo, oltre i rami delle acacie, oltre là, un frutto istintivo - sussurra il signor Talus, curva dolce della collina di fronte, oltre ogni - un frutto dai colori sfumati e cangianti luce di cielo e di terra salito nella nel - momento prossimo alla maturazione»

la cosa migliore: la stanza azzurra, la stanza che da fare è quella che lascia spazio, accoglie la notte, sempre piena di nubi. percorso naturale degli eventi, senza premeditazione, senza forzatura, la stanza azzurra senza eccessi e laddove vi sia un corpo quando è disteso orizzontalmente. oltre un letto qualche forma di violenza... che sia quella inevitabile non c'è altro. non una seggiola o una della Natura alla quale l'uomo non comanda, anche poltrona. non

## **risposte e soluzioni di quesiti di questo numero**

le risposte sono la conseguenza delle domande.

per questo motivo non sempre ci sono; anzi. ce ne sono sempre meno. ci sono invece i lavori in corso.

- 1. interruzione.
- 2. deviazione.
- 3. rallentare.
- 4. men at work.

la conseguenza delle domande sono ora le risposte di fantasia, così come



conviene, dove lo vuoi dirottare.

stanza due quattro.

risposta pirata.

2. deviazione.

3. rallentare.

4. men at work.

la crescita esponenziale delle domande è la conseguenza della discrezionalità delle risposte.

su tutto. se molto tecniche e specifiche è meglio. così, poi, altre domande.

la crescita è fuori controllo.

3. rallentare.

4. men at work.

la conseguenza della discrezionalità è il controllo.

più omini. più borse. in verità un frazionamento totale.

ce n'è da demolire.

4. men at work.

+ + +

### **case istoriate**

perfetta per concentrarsi su un pensiero, ogni cosa contenuta nelle stanze guarda verso sud-est accogliendo la sua luce. non ha l'invito della notte; finestre illuminate (raggiungerla e toccarla in quella casa). per sempre là la ricorda.

certo l'ho veduta quando, prima volta, lontano verso sud-est, ho scavato nel suo giardino, oltre il mare mediterraneo, oltre il veduto, la facciata. prima ancora deserto e depositato gli occhi su l'ho indicata quando ha detto una spiaggia melmosa dell'Oceano Indiano. lei (visto il cane correre) soggiorna in una casa col tetto nel prato ma è come makuti, alto dieci metri e forse una casa galleggiante.

cosa vuoi, sovrastante uno spazio aperto su due dire? — una casa che c'è e lati e con due blocchi di non c'è... non so spiegarti. con spazio in muratura che ospita alcune precisioni. è una sensazione, una sensazione a stanze. sul ballatoio c'è un'altra costruzione forte ma che non riesco, è chiusa.

è grande, a sua misura. allora è come avere e contenere tali dimensioni. forse è niente. non la luce che all'interno scivola, comprendi nemmeno tu — beh

insomma, sforziamoci di — in assoluto silenzio. circa la sua decisione di seppellire e i residui dalla bocca nonché della testa — certo che no —.

ho sentito le parole che dicevi col suo padrone: — ogni casa prenda nitida forma (e mi fa orrore): che condivida, si collochi rispetto alle altre attraverso uno punto giusto. — slittamento di piani: la baracca? — sì, ti ho sentito.

scivola direttamente dentro a quei suoi — cosa? — lo hanno interrogato? — sì, un rito. — come le tue frasi. è stato sentito. più che altro? — più o meno. — perché dovrei farlo secondo te? — perché siamo in ridere. — come il cane? — poveretto, l'hanno messo in isolamento per prelevare terra in attesa che arrivi l'ordine.

+ + +

## **coniunzioni**

comunque mi suicido  
è di grande importanza  
è un'assunzione

comunque il teschio sporge  
sta il codice al cervello  
come il carrello alla cassa

comunque la mano tiene la borsa  
cola nel punto più pesante  
scommette sul perduto

+ + +

## **triplo binario**

sono ombre molto scure  
dice: fare fare (c) più chiaro

sono ancora sepolti  
dice: fare fare il bagno al detenuto

sono andati in molte direzioni  
dice: fare fare il giardino col rastrello

+ + +

## **OHM** (2)

### **resistenze ai piani**

- una resistenza al primo piano
- mettere i punti!
- c'è una zona neutra
- si dichiara neutrale?
- c'è chi la segna; la riempie. poi mette il richiamo
- è un gradevole décor?
- la chiude. la invade

### **mantra** (3)

Forse prima c'era e ora non c'è più.  
Forse avete scritto un indirizzo non corretto.  
Forse da qualche parte c'è un collegamento sbagliato.  
Fatto sta che a questo indirizzo non corrisponde nessuna pagina

### **saletta di tortura**

gli puntano la pancia dove prima c'era la cintura, così con la sicurezza non cade. almeno non cade veloce con uno strappo ma si sfilaccia e dura di più e molto di più con la flebo. conduce dentro.

### **suite di torture**

I. produrre distruzione tanto quanto rinsalda di nostro: speranza aumento casa poetiche basato ha-sfera-trasmessa immaginazioni essere  
II. utilizzare chiusura fonti e valenza inalterata (intimo): riprese avvertono annali-universali  
la terza è collettiva: devono la produzione di persone: soggetto: tutti nell'archivio. su questo soggetto: ripresa rappresentativa: rinsalda chiara tecnica di memoria (casa), (motivo) (essere invece) (esperienza) (simbolo)

-----  
**n./rif.**

(1) titolo, numerazioni e titoli di alcuni testi: "La Settimana Enigmistica" ("La rivista che vanta innumerevoli tentativi d'imitazione!")

(2) titolo: ad esempio il fisico tedesco Georg Simon Ohm, l'unità di misura della resistenza elettrica, il sanscrito (Om), le Upaniṣad vediche.

(3) testo: [http://www.anpi.it/4\\_Il\\_tempo\\_della\\_resistenza.htm/#occupati](http://www.anpi.it/4_Il_tempo_della_resistenza.htm/#occupati)

-----

## Banca Del Crimine

oggi il nuovo presidente dell'aer-sorgente in lavoro brilla. accesso negato – dispositivi esterni – non si apre. ricomincia dal grano. dice: aggiornati quotidianamente per le valute più importanti. il grafico è 208, 157 rimanenti fino alla fine.

[sessione registrata: è annoiato e ospitato in raid]

culturali digitali natura puramente informativa. altre persone faccia a faccia. secolari imperi in tempi così strani. ereditare abitare inquadratura commuovere in massa deficit nelle entrate scene sui piani. sono logiche forti che vanno a sanare tecniche investigative e malumori incostanti

lo diceva per esempio: ricominciano da capo appena usciti ricominciano da capo, oggetti di decisione alla radice e tassi e sconfinamenti e fu preso a tavolino ma continua a bussare allo sportello, mostra un terminale monco, nasconde un arsenale.

così munito di vittorie sta sicuro, crede

che sul banco c'è lo scampolo di una taglia alta e una testa infissa col cordone di cortesia, inibitori di pompa, altri in forma depressa sparsi (si confida in un rialzo). un reflusso e un'insegna scarica (era in verità un muro umano). è la prima volta dei calcoli errati, un crollo di duemila miliardi ma il tagliaerbe parla di web marketing, misure femminili, piscine. italia taglia ormai il bambino morto è un ricordo, la taglia 52 è un ricordo. nel grande magazzino la nostra mission relax: idromassaggio, 11.500 dipendenti tagliati che iniziano a studiare il pianoforte. bulimia, amore e rabbia. una storia vera cruda. taglia&cuoci: una misura inaspettata tra quelle ottenute dalle misure di vita e spalle

consentono di accorciare gli oggetti così si adattano agli altri oggetti, cremini, lavorazioni lamiera; Tamara, ad esempio, è dimagrita 75 chili e scova gli annunci gratuiti provenienti da fonti sicure di qualità. continua a incassare, cambia le braccia, si fa in due, sfilata, scatta in corsa dal maggio scorso. forza lavoro chiude con un utile netto di 9,2 superiore anche a noi, ancora più appetibile per i nuovi se ce la fanno coi video delle torture online (per le urla è necessario abbassare il volume). la banca rinuncia al tesseramento e sollecita: diventa un drogato del gioco tagliafrutta per pc, hai appena due mesi e una triste storia alle spalle. tutti i tuoi fratellini sono stati uccisi davanti

-

*disturbing illustrations*

*le righe corsive tra i blocchi txt sono forme primitive di preghiera.*

i disordini sono gravi. euforia in aumento. dipendenza psichica aumentata (conseguente). ci sono due corsie, una per le reazioni paradosse, una per i rash cutanei. ci sono segnalati e fermati. se l'insonnia ed altri comportamenti avversi aumentano, ci sono dei modi. ci sono dei punti di nonritorno. non si può più scalare in un minimo. verso meno.

*torsione di punta labirinto comune debolezza muscolare delusioni*

resistenti con insonnia di rimbalzo nella corsia dinamica. nel sistema evidenti fenomeni di spossatezza. segni di chiusura. si pratica la mortificazione del terreno. *sospensione a d.*

*l'insulto termico è tale che i piedi non fanno più male*

scomparse alla sospensione nella zona A si moltiplica la presenza di agenti, alterazioni disabilitanti gravi, P450, superinfezioni. nei casi più ostinati si costringe il soggetto ad estremi stati di angoscia. una flora virulenta.

*sopra via e sotto via tre acconciate due guastate*

dolori: induzione. incluse le assenze la luce il rumore. nessun limite di variazione. è possibile il mantenimento in vita. si sposta il fuoco fino a ottenere l'impulso desiderato. ora hanno insensibilità totale. correlazione certa tra sistema e tessuto connettivo.

*acqua corsia acqua corsia questo male portalo via*

corsia di accelerazione --derealizzazione--irritabilità--aggressività--agitazione--attacchi d'ira-- aumento dei livelli--tensione estrema--vertigini--atassia-- corsia di decelerazione --confusione-- spossatezza--insensibilità emotiva-- corsia di normalizzazione --miorilassanti--spersonalizzazione-- disturbi dell'ideazione--depersonalizzazione--sonnambulismo.

\* \* \*

al liofilizzato trattamenti di monitoraggio accurato, ingrossamento, idratazione, fino alla comparsa di formicolio degli arti, batteri sferici. ricurvi. oppure, se non ritorna; oppure, se non si ricompone: *cremazione. la purezza del ricordo*

\* \* \*

## **Notizia.**

**Mariangela Guatterì** (1963) transita dagli anni Ottanta tra scrittura e arte visiva realizzando opere video e fotografiche, disegni, installazioni. Tra gli ultimi testi in prosa pubblicati: *Il secondo nome* (Arcipelago, 2013), *Tavola delle materie* (diyfferx, 2012), *Nuovo soggettario* (diyfferx, 2011). Il suo ultimo libro di poesia è *Stati di assedio* (Anterem, 2011 – Premio Lorenzo Montano). Nei suoi più recenti lavori visivi il segno – o il pixel – incontra la scrittura nei territori asemic; alcune immagini si trovano in asemic-net.blogspot.com e sulle riviste «Apocrifa Art Magazine», «Sleeping Fish», «Moria Poetry Journal», «REM Magazine». Contribuisce ad alcuni blog di scrittura di ricerca tra cui eexxiitt.blogspot.com, exixtere.blogspot.com, refrag.blogspot.com. Il suo sito è mariangelaguatterì.wordpress.com.

## FEDERICO FEDERICI

### *(13 MOVIMENTI RAPIDI)*

premi qui, fai luce,  
non la prima che fu  
luce appena che fu detta  
e giorno e tenebra la notte  
e che finisca il buio  
sul perimetro dei muri  
e ti sia dato tempo un giorno

in parti marginali della stanza  
distingui firmamenti e terre,  
il sopra e il sotto i cieli,  
separa dai soffitti i pavimenti,  
un solo lembo unito  
l'altro lato dello spazio

raduna sedimenti  
e rimanenze scure,  
le masse senza forma,  
reminiscenza vuota  
alla parola pronunciata

impasta rugginosi ammassi  
e luccicanti scorie, i cumuli  
frammisti a colla e smalti  
in scorticanti attriti erosi  
ai cardini nel legno

fa' schermo ai sibili  
nei giunti degli armadi,  
a nugoli e formicolii  
di polvere in policromie  
ossidate, ai turbini  
di pollini prolifici  
nei buchi delle porte,  
ai gusci farinosi, alla tritura  
di elitre e di zampe  
tra i plichi delle carte sbriciolate

dividi i grumi dai corpuscoli,  
raccogli la poltiglia degli sciami  
stratificati secchi dentro i bulbi



illuminati dagli addomi ad arco  
dei vortici voltaici degli insetti

da ogni tenebra separa un nome  
e a ogni nome dà una cosa sola  
al mondo, un segno, fa' le parti,  
i bordi e bene i pieni e i vuoti

poni l'astrazione delle stelle  
nei sei pesi penduli dei bracci  
ai lampadari e una fiamma  
al centro li accalori

òccupati poi dei superiori vortici  
dell'aria, degli inferiori giri  
inabissati al peso del tempo

gli spifferi dai vetri frantumati  
tempestano la terra, i firmamenti  
accesi oscillano concentrici  
per quattro, cinque volte  
ancora prima di fermarsi,  
come toccasse a loro il peso  
dell'intera luce, come finisse  
lì la gravità dell'Universo

lava via la pàtina, la resina  
essiccata che resiste e leviga  
le superfici asciutte e tira via  
le impronte, i graffi, il peso  
che ha lasciato il segno  
a mondo fatto

ogni traccia di chi ha fatto il mondo,  
o l'ombra del suo scomparire qui,  
o il suo moltiplicarsi altrove,  
metamorfosi di carne e d'ossa,  
ci mortifica la polvere

e non c'è luce  
di chi ha fatto il mondo  
non lasciando traccia  
altro che nel nome della luce,  
sola ombra di sé,  
poi che non rimane altro

nella luce che scomparire  
per non stare al mondo

\*\*

**(DUE CORREZIONI)**

I.

arde, luce che non può restare,  
da ogni parte accesa cade  
da ogni cosa persa s'apre  
alla fessura che finisce il mondo  
nell'infinitesimo del tempo

prima che diventi fisso il buio,  
si frantuma, sciama in parti  
indivisibili, invisibili  
mostra al mondo gli occhi  
che contornano i profili

II.

dove andare finché resta  
l'orma al buio, ferma,  
persa no, ma presa  
al moto, forma data  
al peso di restare  
al mondo, di acquietare  
il passo, dopo il passo  
a non finire (non finisce  
finché il tempo lo trattiene)

**Notizia.**

**Federico Federici** (Savona, 1974), laureato in Fisica. Ha svolto attività di ricerca presso l'Università di Genova, occupandosi principalmente di Microscopia e Cibernetica. Ha pubblicato (a proprio nome, o a nome Antonio Diavoli) alcune raccolte di poesia e prosa. Tra queste, *L'opera racchiusa* (Lampi di Stampa, 2009, Premio Lorenzo Montano per l'opera edita), il poemetto in lingua inglese, russa e tedesca *Requiem auf einer Stele* (Conversation, 2010) e *lùmina (archivio apocalittico farsesco)* (La Camera Verde, 2012). Ha curato la traduzione di *Sono pesi queste mie poesie* (Via del Vento, 2008), primo lavoro postumo della poetessa russa Nika Turbina, e di *Adage Adagio* (Polimata, 2011) di David Nettleingham e Christopher Hobday, nell'ambito di un progetto sulla nuova poesia civile in lingua inglese. Suoi testi, traduzioni o interventi sono comparsi su riviste quali «Atelier», «Conversation poetry», «Private», «Kritya», «Maintenant, journal of contemporary dada writing and art», «Ulisse», «Il Foglio Clandestino», «Semicerchio. Rivista di poesia comparata» e altre.

Di prossima pubblicazione *Dunkelwort*, raccolta di inediti in italiano e tedesco.

È responsabile per l'Italia del progetto *The Conversation International*, all'interno del quale si occupa della rivista «π» ed è tra i collaboratori del portale di critica «punto critico».

Su internet: <http://federicofederici.net>

## RENATA MORRESI

### DA *CAR WASH*

#### 1

Entrati dentro come in una specie  
nuova e muta,

pesce polmonato, boccaglio d'anfibio,

ho capito che stavo piangendo  
ma non stavo piangendo.

#### 2

In una valva nuda, in una luna-cervello

freme e perfetto un confine fessurato  
fermo nel suo impulso di membrana.

Misurare il volume di silenzio  
a grandi passi di passato,

eco di me,  
coeva di:

un medico  
che prescrive il lavaggio,

stare a cena da Massimo e Daniela,

la macchina nel fosso,

Nadia dice "c'è  
qualcosa ancora prima,  
più di te, chi  
non sei mai stata"

- muschio tiepido? crogiolo? lamiera arroventata? tornio e pezzo in rotazione?

no  
non è permesso  
non-ritorno -

"non puoi parlare facilmente  
da premesse d'esistenza dissestate".

Venne mio padre con una corda.  
Vennero a lavarlo.

### 3

“Era perfetta la tavola, e perfetta la notte quando siamo usciti”  
con le migliori intenzioni, intavolati di noi stessi,  
perfino i rettangoli coi segni neri casualmente interrotti

scritti e inseguiti sui tasti,  
come macchine elettriche, giocattoli  
perfettamente semplici  
caricati da una rincorsa indietro,  
abbrivio pazzo, pazzi.

Dopo cena, fuori, fatti i nomi di chi aveva valore,  
percossi, soffiati in conche magiche,  
fuori, deflagrati, in un nome siamo rimasti

aria, a vibrare.

Coi parenti più deboli  
disposti ridicoli in schiere,  
frumenti ammalati a drappelli  
le teste che oscillano

né arco né frecce, appena le ossa  
abbiamo a cadere.

### 4

Forse per questo ritorna a capo il verso,  
eccolo, astratto e obbligato,  
bianco il suo ultrasuono,  
cadere  
caduto.

Forse è per via della guerra  
cieca, cellulare,

il silenzio, dico,

andare a capo quando parlo di un fratello  
- “tuo” “fratello” già quasi un abuso -  
di un padre inanellato

era pieno di?  
amò tantissimo tanti?  
o qualche posto tipo  
l'Uganda,  
l'isola di Ùgljan?

Liste sospese  
e poco altro è permesso

– questo è più attendibile: perché l'amò tantissimo? –

il resto

(prima di lui neanche sapevamo di esistere, quale punto di vista  
avanzare, come il soggetto prende forma, in che modo sa intrecciarsi al  
singolare, a chi sta attorno, le comunità di ascolto, la memoria culturale, e  
quali strumenti usa chi interpella / è interpellato, il repertorio, proprio e negoziato,  
la traduzione come camera oscura, la procedura citazionale, le altre voci come casse  
di risonanza, l'importanza d'una “poesia materialista (corporale), politica (etica) e tragica  
(dolorosa)”, eccetera)

fa un nodo

poi il testo è solo

lui solo maggiore e sono

100 millimetri buoni di neve

le macchine sepolte.

## 5

*Dove sei  
voi dove siete  
sono qui  
qui dove  
non lavoro  
con questo tempo  
sono tutti dentro*

“dove dolore e ragione, direbbe Brodskj, si mischiano inesorabilmente.”

[...]

**Nota dell'Autrice.**

Questi testi da *Car wash* contengono citazioni e allusioni a: discorsi fatti con Adelelmo Ruggieri e Nadia Agustoni, un saggio di Paolo Zublena su Giuliano Mesa, una riflessione critica di Gherardo Bortolotti.

**Notizia.**

**Renata Morresi** traduce, scrive saggistica e poesia, insegna lingua e traduzione inglese all'università di Macerata. Sue traduzioni della poeta americana Rachel Blau DuPlessis apparse di recente sono: *Dieci bozze* (Vydia, 2012), con una introduzione critica, e *Bozza 111: Arte povera* (Arcipelago). Tra i suoi libri: *Cuore comune* (peQuod 2010; Premio Metauro 2011), e, in uscita, *Bagnanti* (Perrone; Premio L'Erudita 2012). Collabora a riviste, cartacee e on-line (*Nazione indiana*, *Punto critico*, *Argo*, ecc.).



## LIDIA RIVIELLO

DA *L'IMPERO DELLA MENTE* - INEDITI IN FASE DI LAVORAZIONE

1.

Cerca in senso contrario  
ricava leggerezza  
almeno posa il montone vinto  
all'ikea.  
Nella casa ieri  
ponevi al centro  
il padre, la vecchia caldaia e il forziere  
Non importa se non sono mai esistiti.  
I passi nella casa  
lasciarono solchi nel deserto e tigri impagliate al muro.  
addio vuol dire non essere stato lì  
in quella casa  
non aver partecipato né delle cose  
né per le cose.

2.

Bastava una piccola arca  
per accogliere il superstite  
una risata ancestrale  
spense la luce sulla strage  
rossa colomba intarsiata sul davanzale.  
Un esercito di menti senza origine certa  
emersero dalle acque salate.  
L'enigma volgerà al termine  
solo con lo sgelo dei testimoni oculari

3.

Parlare per partito preso  
una sintassi da riformulare  
adesso che le vacanze incombono.  
Questo modo di trattare il luogo comune  
modo di avvoltoio.

4.

Si accende la parola fine solo  
ad occhi chiusi, volto in cucina  
epoca trafitta senza grandi slanci.

5.

A casa  
nella sua dimora senza testimoni decisivi.  
L'impero  
della mente  
è un luogo non un titolo

6.

Affitto devoluto  
ipotesi di congedo  
verificata all'istante.  
I superstiti non piangono l'assenza.  
Sono tutti intenti a costruire un nuovo gigante  
uno spauracchio del tipo casalingo  
Un terribile mausoleo della famiglia quadrangolare.  
Quasi da spegnere al mondo  
il nostro volto unico, quello che non cambia.

7.

Gli aztechi in bacheca  
lo share sulla terra  
se stessi in famiglia  
non vuoi vedere  
non puoi somministrare zucchero  
a cavalli neri senza eros nelle pianure.  
Sulle rose una macchia estiva  
l'estinzione.  
Insopportabile il ronzio in cucina  
germina lenta l'intenzione del nemico.  
Opaca la sconfitta e una fame nuova  
che altera il corso naturale dei prossimi mercimoni.  
Nessun evento programmato in primavera.  
Indolenzimento della palpebra in serata.

8.

C'è un modo  
che non funziona altrove  
è un eccidio per le menti agitate  
dal mare.  
Caduta a notte dal monte  
ripresa poi dal basso con tensione  
addominale all'alba.  
Un modo che ti addomestica alla fine

9.

Si pensa quando c'è tempo  
non quando ci rivolgiamo  
ai nostri liocorni.  
Eppure dovremmo.  
Sono alti, altri  
con le rughe sulle palpebre  
ma vivo lo sguardo.

#### **Notizia.**

**Lidia Riviello** è autrice di prosa e di poesia. Tra le sue pubblicazioni: "L'infinito del verbo andare" (Arlem 2002 pref Edith Bruck); "Rum e acqua frizzante" (2003 Giulio Perrone editore, nota di Carla Vasio); "Neon 80" (2008, Zona, nota di Edoardo Sanguineti, premio Antonio Delfini 2007). Sue poesie e racconti sono stati tradotti in inglese, francese, svedese, arabo, sloveno, tedesco e giapponese e ha pubblicato su riviste ed antologie italiane e straniere. Partecipa a reading in Italia e all'estero. Fra gli animatori del collettivo di poeti e critici ESCargot all'Esc di Roma, ha curato e cura eventi culturali e rassegne di poesia per teatri e associazioni (Romapoesia Festival, ESCargot-Esc, Apollo 11) ed è autrice di programmi Radiotelevisivi (Rai radiotre; La7, Sky). Dal 2008 collabora con la Compagnia della Fortezza - teatro di ricerca nel Carcere di Volterra - diretta da Armando Punzo. Sta lavorando ad un nuovo progetto di ricerca poetica e alla stesura del suo primo romanzo.

## GIANLUCA RIZZO

### IANUS

Tutto nell'ordine abituale  
nascita, crescita, riproduzione, morte  
e gli intervalli dedicati  
a raccontarsi l'un l'altro  
quello che sarebbe stato

indirizzati a destini più miti  
seguendo più miti consigli  
la fine del viaggio bene in vista  
tutte le uova in un solo paniere  
e i lapilli degli attimi sparsi  
fra i vuoti delle lettere a stampa

eh, tutto quello che doveva succedere,  
e non spartirsi nemmeno una lingua!

le cose si fanno complicate  
o non si fanno, basta volerlo  
l'inizio della propaganda  
sentimento di appartenenza

le mandrie innumeri, e democratiche  
allineate a bordo pista: desideri  
precisi, istinti infallibili

lo scopo generale è condiviso  
un atto dovuto, attributo di una divinità  
glabra e particolare,  
Marte, e il resto degli dei guerrieri

rimane Iano, bifronte, padre  
degli inizi, Giano delle alzaie,  
delle corazze appese alle mura del tempio,  
le soglie perennemente spalancate  
le spazzano i sacerdoti con capelli di vergini  
e il resto vada pure all'inferno

## PALA D'ALTARE

a L. B.

Perché gli angeli si sporgano dai parapetti  
celesti lo sa benissimo la sfingefenice  
arrampicati su scale d'oro e pallide  
vergini a tirare dabbasso  
sottratte *in vinculis etiam audaces*  
a braccia squamate, a lombi caudati

Perché gli angeli sporgano le teste ricciute  
lo sanno perfettamente le fate turchine  
che si portano in petto *modo*  
*syriaco* le diete cisalpine  
e l'avversione per la carne.

Eh, ma se basta  
un minimo di lombardia per cominciare  
un'altra rivoluzione, negare le premesse,  
darsi appuntamento a porto Empedocle,  
seguire le cornacchie per farsi fare il ritratto  
da mani esperte e strofinare i piedi ai santi,  
meglio che aspettare in anticamera  
col cappello in mano, un'anima civile,  
un'aria di sufficienza e il progresso  
centipede con tutti i telegrammi  
che ci siamo mandati e la gagliarda  
resistenza del corpo.

Eh, ma se non basta  
il sacro ufficio dei bidelli alle *ianue*  
mattutine, non ostanti abbonamenti  
alle Generali, e le voci d'eternità  
dei poeti longobardi, la morale  
del verme per non farsi calpestare,  
sarà sua prima cura alla mattina  
perché il mestiere bisogna amarlo  
serietà e dedizione, ci vuole  
e amore al lavoro,  
soprattutto.

Per quelli che cercano di far ordine  
arriva la sera

entrano le Furie a pignorare il tramonto

le traiettorie dei falchi apparecchiano  
un'altra difesa d'ufficio

## CARPA

a P. V.

L'alito rorido delle cascate  
apre la strada a vendette congenite,  
a variazioni del pesce, che si  
riassembla, di fra le ascelle  
della corrente, riappare  
in forme diverse (luccio, trota,  
carpa totemica dagli sproni affilati)  
spaccia la nenia evolutiva, insensibile  
alla noia del pubblico in sala.

Rema contro, per partito preso,  
forzandoci a considerare travestimenti  
minimi, adamitici, sulle superfici  
riflettenti, come fossero conigli  
che annaspano, rivelano al mondo  
una robustezza di lombi che  
non gli conoscevamo.

E si torna a quei sistemi mobili  
dalle arcate ampie e spaziose  
dai fianchi larghi, le matrici  
operose, peripatetiche epperò affidabili.  
È a loro che affidiamo il futuro.

Ce lo renderanno, un giorno,  
un po' in ritardo, forse,  
ma in ottime condizioni.

## ESERCIZIO

Ci accomuna un interesse cursorio  
per quegli accidenti segreti che marcano  
la differenza, quel teorema di cui ci sfuggono  
i passaggi intermedi, ma era la conclusione  
che c'interessava, e dando ad intendere  
d'avere altro per la testa

Determinare *more absoluto* il peso della materia,  
l'insistenza sulla relazione fra grandezze fisiche  
misurabili indipendentemente dall'intervento  
umano, le matematiche asservite all'educazione



delle masse, quel taglio lirico che assumono  
le case popolari, argomenti diggià sviscerati  
nella valle di Giosafatte, aspettando che le carni  
ricoprissero le ossa, nell'attimo che precede  
la prima goccia di pioggia, la mossa del cavallo,  
l'arrocco e la presa di coscienza di un'economia  
dei mezzi espressivi che

È la necessità del processo che ammalia, rende  
partecipi degli umori atmosferici, degli spiriti  
vitali riuniti in due globi, sulla cima dell'albero  
maestro, due lingue di fiamma dallo stesso rogo  
generate, produttività infinita, ingiustificata,  
in grado di mettere in ginocchio le economie  
mondiali, e che pertanto va repressa nel sangue,  
di nascosto dai monarchi illuminati

*Fissato l'angolo d'incidenza, anche a scapito  
delle leggi di prospettiva, si determini,  
univocamente, la piegatura degli zigomi  
e l'ampiezza dell'arcata orbitaria.*

## **CAMPAGNA D'EGITTO**

*a M. C.*

Le vittorie di prima mattina  
a base quadrata, coi tatuaggi  
sopra le natiche, se anche il tempo  
le teme, identici i tagli di capelli  
dalle parti di piazza del popolo  
a denti troppo stretti per masticare.

Da lontano bisogna guardarla  
scritta da un lato, illustrata dall'altro,  
un tiepido omaggio al Mediterraneo  
e di quattro bestie che c'erano  
rimane soltanto la tartaruga  
dalla fisiologia impropria.

Le perle le pescano tuffandosi  
senza bombole, nel tripudio  
del turismo militare, e poco importa  
sopravvivere alla propria morte:  
nei campi ci mettono i fiori,  
i buddha sopra i comodini, etc.

Di leoni ce n'erano a branchi,

scendevano da sopra l'Atlante  
in corriera verso il Mar Morto  
tutti a pensione completa:  
il successo di un hotel per famiglie  
almeno sulla riviera adriatica  
dipende dall'abilità della cuoca  
se è capace a far da mangiare  
se è capace di evitare gli sprechi

### NELLA VALLE (ED ALTROVE)

*da una lettera di Scalvino (1899)*

Prima che il vento ricopra le insegne,  
sotto la pioggia di un giorno festivo  
(che non bagna i cortili)  
la soglia che genera mostri  
smagrisce i cammelli,  
divincola i nodi della tempesta.

Primo elemento d'educazione infantile  
(Avicenna sorride distratto) riguarda  
l'industria, il commercio, le arti operaie,  
col canto del gallo a ore inconsuete.

*Redit iudicium et libri aperti*  
cambiano in cenere per lo spavento  
il lusso moderno per i dettagli.  
Da un canto scoperto arrivano i morti  
*scrutantes Hierusalem in lucerna.*

I morti che picchiano,  
i morti che fischiano,  
i morti che accompagnano i morti,  
e guardano fisso,  
in fondo alla scala, sull'uscio di casa,  
abbrancano i piedi del letto,  
chiamando alla notte.

Vengono in fascio nuovi racconti,  
i maestri lasciano a dubitare  
perché c'è bisogno dell'acqua.  
*Exurentur terra*  
*atque opera in ipsa sunt,*  
e le vaste gerarchie affamate  
di luce e movimento.

*Omnis iniquitas oppilabit os*  
con ogni manifestazione bizzarra.

Saran licenziati dai parenti,  
dal paradiso, dai santi,  
*cum virtute multa et maiestate*,  
ma allegramente!

*Vale iusti, vale crux, vale paradise*, valete,  
ma allegramente!

**Notizia.**

Da due anni **Gianluca Rizzo** vive e lavora a Lancaster, in Pennsylvania, dove insegna lingua e letteratura italiana al Franklin and Marshall College. Prima era a UCLA, università presso la quale ha conseguito il dottorato. Sue poesie e traduzioni sono state pubblicate in numerose riviste (*Or*, *Journal of Italian Translation*, *Chicago Review*, etc.). Insieme a Luigi Ballerini e Paul Vangelisti cura per Mondadori la serie *Nuova Poesia Americana*. Di prossima pubblicazione per Marsilio, un volume da lui curato che raccoglie il teatro edito ed inedito di Elio Pagliarani.

## VALENTINO RONCHI

### Dal *DIARIO DI KREUZBERG*

Mi metto nuda con altre ragazze che nude  
prendono il sole pulito sull'erba brillante  
del Mauerpark. Parliamo in inglese dei libri  
di Houellebecq - non ricordo come  
ci siamo arrivate - di fronte a noi un mercato  
di cianfrusaglie grande come un piccolo paese  
e gente che suona, carne che arrostitisce  
qualcuno legge, una coppia più in là fa l'amore.

\*

Isa ci vediamo la sera quando ritorna  
con la sua bicicletta dal lavoro - disegna  
abiti in un bugigattolo e li vende. Il giorno  
me ne cammino sola per l'estate  
con l'aria pulita. Tre ragazzi turchi ieri  
mi han fermata un momento per giurarmi  
che sono tutti e tre innamorati di me. L'han  
giurato con la mano sul cuore probabilmente  
erano persino sinceri.

\*

Isa coi suoi capelli biondi tutti  
su un lato, mi dice vieni quando vuoi  
qui, puoi tornare quando vuoi, una vecchia  
seggiolina di legno sul piccolo balcone  
squadrate nel palazzo che di balconi è fitto,  
uno sull'altro equidistanti, uno a fianco  
all'altro mille finestre. Uguale ad altri  
cento palazzi uno dopo l'altro,  
uno di fronte all'altro. Sotto di noi  
un prato immenso.

\*

Una piccola curiosa follia questa somiglianza  
fra Orianenstrasse e rue Mouffetard.  
Se scendo per la vecchia via di Kreuzberg  
e mi perdo a guardare i piccoli locali e i ragazzi  
seduti fuori, quando arrivo alla fine  
mi aspetto Saint Médard. Sarà che sono  
orientate allo stesso modo, appena  
in discesa entrambe, percorse da amori e risate  
e rabbia, ragazze in braccio ai ragazzi  
menù del giorno scritto in gesso sulle lavagne.

\*

L'Europa guardarla bene è una ragazza  
quasi donna, piuttosto bella ovviamente  
non eterna ma ancora giovane seducente  
a Michaelkirchplatz i palazzi si riflettono  
nel bacino d'acqua artificiale. È una sera  
tranquilla la più tranquilla sera del mondo  
domani che farò dei miei pensieri delle mie  
giacche dei miei diari, ci penserò domani.

**Notizia.**

**Valentino Ronchi** (Milano 1976) ha pubblicato *Canzoni di bella vita* (Lampi di stampa 2006 e 2008, Premio Baghetta, Premio "Il Ceppo Opera Prima" Pistoia. Premio "Poesia giovane" Fiume Veneto). Ha vinto il "Montale" per la poesia inedita e l'"Arturo Loria" per prosa inedita. Dirige la collana di poesia Festival per l'editore Lampi di Stampa. Dal "*Diario di Kreuzberg*" è una sezione del suo secondo libro di poesia attualmente inedito.

## GIULIANO SCABIA

### **BLAKE**

#### VOLO COL POETA BLAKE SOPRA LA CITTA DI LONDRA

##### *1. Nel verde risonante*

Nel verde risonante apparve  
la città: era nel futuro: copriva  
con la sua immensità ogni verde,  
era brulicante - era l'umanità.

Tigri, elefanti, leoni, leonesse,  
coccodrilli, mammuth, pitoni, pitonesse,  
lupi, formiche, uccelli piccoli e grandi  
in loro evoluzione camminanti

eravamo insieme - non immaginavamo  
tanto mutare verso ciò che siamo,  
bestie brucanti nel verde risonante  
con gridi e canti - e uno già parlante.

Da Londra comincia il mio cammino  
di gradino in gradino salendo  
da sotto terra partendo - contemplando  
l'antro del metrò come una grotta di Lascaux dipinta.

Da solo che farò? Dove si deve andare?  
Cento dell'Underground sono le direzioni,  
di sicuro mi perdo - le visioni  
sono smarrite - chi m'aiutare?

Ed ecco un uomo bello appare  
e il mio nome nel Charing Cross incrocio di binari  
dice: e in inglese antico m'invitare  
a seguirlo - che luce ha negli occhi rari!

Con lui salgo di piano in piano  
e quando fuori sulla via usciamo  
gli domando: Dove andiamo?  
Be quiet, - dice. - Una visione seguiamo.

Dentro il St. James Park ora camminiamo  
e finalmente sotto un platano grandioso  
si ferma l'uomo che mi guida misterioso.  
Ora, - dice - su per quest'albero andremo.



Gli scoiattoli ci guardano, e cigni, anatre, pellicani,  
cornacchie, passeri, colombi, aironi, gabbiani.  
Ecco, - dice l'uomo quanto mai bello  
mentre ci arrampichiamo, - intorno quello

vedi è un resto del verde risonante.  
Mia guida, - dico - cosa pensi della città  
meravigliosa di botteghe, di luci abbagliante,  
attrattiva di operosità

che da ogni parte cresce e sopra  
si stende e ogni bosco e prato copre  
dove non più cervo, volpe, lupo o lepre  
selvaticamente all'occhio si scopre?

Penso, - dice - che tutto è sacro, ma caduto. Bosco  
notte vento ciminiera nave o tempesta  
in tutto ciò che appare, chiaro o fosco,  
è l'essere che viene, Inferno e Festa.

Allora, - dico - tu sei Blake, il visionario  
poeta del Cielo e dell'Inferno,  
del Verde risonante lo straordinario  
cantore - il folle del Sacro Eterno descrittore.

Eterno è l'Amore, - dice - eterna  
la Benevolenza, la Pace, il Perdono,  
eterna la Bellezza materna  
di Dio. Il Paradiso è lontano, intorno, vicino.

Vicino? - dico. - Intorno? Qui, - dice - sulla pianta  
dove siamo è l'inizio della via che porta  
al Paradiso - quello perduto e quello conquistato, la porta  
oltre cui non più morte si vanta.

O poeta raro, poeta di visioni,  
di quali Paradisi stai parlando?  
L'uno, - dice - il giardino verde ch'era quando  
prima che gli uomini a milioni

di metropoli coprissero il mondo  
e con bestie rugiade e nubi  
sopra le piante liberi vivendo  
non correvano in sotterranei tubi.

L'altro quando verrà il gran tempo  
che tutte le fantasie umane lievitando  
il Cielo e la Terra congiungendo  
saranno une nell'eterno vento.

O matto poeta caro, - dico - come fare?

Impossibile al primo Paradiso tornare.  
E del secondo, l'Eterno e Uno, sei sicuro  
nel congiungimento futuro?

Sì, - dice il poeta di visioni. - Ma prima  
vieni con me a volare - le rime a coltivare.  
Qui mi colse un tremito profondo, del platano là in cima:  
poi mi trovai nell'aria e lui per mano me portare.

## *2. Visione del teatro umano*

Vieni, stupore, preparati a guardare  
il brulicante colorato mistero  
del teatro umano, vieni a svelare  
la finzione che nasconde il vero,

Ofelia con Amleto in Leicester Square,  
Polonio giocoliere al Covent Garden,  
il fantasma del padre in cattedrale,  
a Victoria Station i cavalieri di Arden,

re Lear che vaga con Cordelia  
verso Greenwich, gli assassini  
che inseguono, la saetta che abbaglia  
la notte, gli alberi in cammino

della foresta di Birname,  
Sir and Lady Macbeth illuminati  
di sangue e luna lungo l'acqua - e Banco  
che li fissa allucinati dal delitto infame...

T'accorgi? T'accorgi? - dice il poeta di visioni -  
oggi per Londra si aggirano  
i personaggi delle rappresentazioni  
che, come noi, tremanti vivono,

vedi Otello che sale in Underground,  
Desdemona sua sposa attraversa Hyde Park,  
Jago broker insegue il sound  
degli urli in borsa - il duca di York

vende ombrelli sul Westminster Bridge,  
Oliver Twist fa il ladro da Harrods,  
Falstaff e Romeo si gustano il brunch  
da Fortnum, Alice e Giulietta giocano a bridge

a Bloomsbury. E dunque? - dico.  
È sempre, - dice il poeta Blake - la caduta,

la perdita, la scissione  
che ovunque svela l'unità perduta:

uomini veri, uomini inventati,  
è sempre derisione - da cui noi  
siamo costretti a vivere separati:  
dal gran teatro non uscire puoi.

O matto poeta - mio sapiente, - dico -  
la tua visione è immensa poesia:  
però tu vedi tutto e non vedi niente  
perché velo ti fai d'ideologia. E lui:

O curioso poeta con cui in volo  
sopra la metropoli di Londra  
chiacchierando lietamente mi consolo  
come persona che affine incontra

cosa dici? L'Eden perduto  
è divenuto il dolente mondo  
e tu sei con me da me diviso  
senza che nulla sia venuto

per risarcimento. È qui che un vento  
ci afferra e scuote e rapidamente  
ci porta in alto vertiginosamente  
e quando finalmente si fa più lento

il volo Blake dice: Hai visto?  
In balia siamo - ci porta la visione  
che viene - il corpo di Cristo  
che è Satana e Dio - passione.

### *3. Motociclisti*

Vento ora ci porta calmamente  
verso una corsa di motociclisti  
spietatamente piegati in curve  
allunghi e balzi imprevisti

in caschi e tute intrisi di potenza  
coloratissimi bianchi blu rossi  
elettroncissimi rumorosissimi  
qualcuno qua e là per i fossi

capitombolando - sono lucidatissimi  
demoni - e il mio poeta dice: Ora  
casco e tuta e moto pronti e allora

anche noi in corsa velocissimi.

Anche noi demoni ora fatti, in testa  
abilissimi alla corsa, in estasi  
meditiamo - estasi per velocità  
come chi oltre soglia di luce va.

Estasi è sortire da sé, salpare  
come veliero che d'ansia  
ha le vele colme - ansia  
di uscire in alto mare,

estasi è moto guidare sfiorando  
l'erba con la spalla, sfiorando  
i fiori variopinti sapendo  
che in un istante può morte venire.

Poeta matto, - dico. - Perché stiamo correndo?  
Perché l'Inferno, - dice - è correre vivendo  
e correndo risentire il vento  
che in vita tiene ciò che sta morendo.

Allora, - dico - niente muore?  
Niente è morto niente morirà  
e tutto piano piano tornerà  
a essere uno, corpo intero.

Vengono di lato le moto rombeggiando  
alle curve, indiavolate - con gli altri demoni  
schinche e balzi giocheggiando  
ebberi divertendoci andiamo

di giro in giro dai gridi incitati  
degli spettatori ai lati, la folla  
che aspetta la vittoria o l'incidente  
quando improvviso come una molla

il mio poeta scatta e volando  
con sua moto rossa luccicante  
al traguardo sopra passando  
dietro sé mi chiama - e insieme in un istante

sopra la grande Londra in moto  
ci troviamo - ci togliamo il casco - e piano  
verso il Globe Theater caliamo,  
siamo sul palcoscenico - nel teatro vuoto.

#### 4. *Globe - innocenza*

Matto tu sei - matto poeta  
folle che mi fa volare -  
ora d'innocenza voglio parlare,  
di quel tempo della vita lieta.

Globe, - dice Blake (lo dice  
lievemente recitando) - Globe  
vuol dire mondo, terra tonda,  
siamo sul palcoscenico del mondo

dove ora avrai rivelazione  
di cosa sia innocenza.  
Nulla avviene che non sia presenza  
di lacerazione. Ma quando

sotto l'albero materno gli agnelli  
e i lupi, e i bimbi in loro  
giochi, e un loro pastore  
li guarda e il sole e gli uccelli

in scanditi colori illuminati  
stanno a veglia e si sente gorgheggiare  
e cantare, e il pastore raccontare,  
e le ombre e l'acqua dei ruscelli

mormorare - là è l'innocenza.  
Ma ecco che improvvisa sorge  
un'ombra - è un'immaginazione -  
è l'attrice Cordelia di piangere in azione.

Stupiti spettatori osserviamo  
lei che verso qualcuno va  
terribile nel suo pianto, sentiamo  
che l'innocenza forse per sparire sta.

Ma il mio poeta dice: Non paura,  
ogni poeta sa che innocenza  
è solo un momento di visione:  
sapienza è la contemplazione.

Ed ecco che ora come un re  
il mio poeta guida prende posto  
su un trono che è rimasto là  
forse da un Re Lear - un resto

di tragedia - e dice: Denso  
è il tempo. Impara a sapere  
che i nuclei dell'intenso essere

sono i bocci disseminati

nel tessuto corpo dell'immaginato:  
guardandoli fioriscono e in quel momento  
beato prendi nutrimento  
d'innocenza e primo sempre amore.

Sbagli! - grido. Parlo al re in trono,  
facciamo teatro. Gioco  
la carta di ciò che sono,  
non ci casco neppure un poco

all'ubriacamento delle visioni. Dico:  
Dall'immaginazione sorge innocenza  
e sorge perversione. Non esiste innocenza in sé,  
mio re. Le tue sono illusioni.

Ora si alza e sorride. O poeta, - dice -  
di scarsa visione. Io qui, da re, ti affermo  
che l'aprirsi del seme d'immaginazione  
è la forza innocente della visione.

E di visione in visione volando  
del mondo infinito nel vento  
è vedendo l'aprirsi dei semi beati  
che rende innocenti i nati

nuovi, agnelli immaginati  
e tigri leoni elefanti aeroplani  
motociclisti treni esseri umani  
da noi visti, narrati e cantati

e nelle parole del canto  
intrise delle visioni,  
semi del tempo incarnato,  
splendono le apparizioni.

Sono incantato, pericolosamente.  
Ma adesso viene il nuovo canto.  
Ho la mente di gemme costellata.  
È quando nei poeti soffia il vento.

##### *5. Globe - esperienza*

È l'ora del tramonto del Sole che  
calando fruscia e apre l'ombra  
alle apparizioni. Dice la mia guida: È  
venuto il momento, è sgombra



l'anima per vedere e ascoltare.  
Sono perplesso, - dico. - Ancorché  
disposto a tutte le avventure  
ho paura per me e per te.

Paura, - dice - è ciò che mistero contiene,  
esperienza intrisa di dolore, attesa  
dell'Inferno e sua passione:  
scena però, recitazione.

Ecco, ora sorge Amleto dalle assi  
e s'aggira mormorando: e quando  
lo chiamo si volta, ha in mano dei sassi,  
li batte e li fa suonare, chiamando

dice: Anime, anime, stupide anime  
senza senso nate, presto morte,  
esperienza è dolore, dolenti anime  
che entrano escono per le porte

della vita breve. Il niente è re del mondo.  
Basta, - dico. - Basta frasi fatte, filosofumi,  
principi stabiliti per tristezza, profondo  
nero umore coltivato in fiumi

di parole. Basta! Gioca col Sole,  
Amleto, strappati le ragnatele dal cervello.  
Ma come fai, - dice - poeta bello,  
a non sentire la malinconia che duole

in ogni battito del cuore? Amleto,  
dico - smettila. Corri, salta, fa capriole,  
sospendi il pensiero nero, quieto  
ridi e aspetta che venga il Sole.

No, non viene il Sole. Sta tramontando  
e ombre e ombre sorgono di attori  
dolenti, personaggi che tacendo o mormorando  
si aggirano meravigliosi, fiori

dell'ombra. E piano piano formano  
una stella di corpi avvinghiati  
su cui si arrampica Amleto, lo adornano  
di fiori e lo reggono sui bracci sollevati

costellato, inarcato, come per farlo volare,  
poi cominciano a girare  
e piano piano per visione Blake e io  
vediamo salire come verso Dio

la stella d'attori che regge Amleto morto.  
Poeta caro, - dico - per quale destino  
da un coro d'attori così vivo  
è nata una stella che al centro regge un morto?

È il nero profondo Inferno, - dice Blake -  
che da quando ci fu esperienza  
per nostalgia dell'innocenza  
vive godendo del dolore.

E allora? - dico. Non c'è soluzione,  
- dice la mia guida. Cala la sera,  
viene la notte, sale in cielo la stella nera,  
esce dalla visione.

Ma io: No! - dico. - No! Regia! Regia! Attori,  
tornate in palcoscenico! Rifacciamo  
la scena! So come! Tornate, o cari,  
in strada, che proviamo la stella

in luogo nuovo, in mezzo al Charing Cross  
o Piccadilly's traffic street - fermare  
auto e autobus - stellare  
Amleto come stella allegra, pos-

sente, che balla e trilla e racconta  
storielle di quando andava a nidi,  
cercare sentieri, delle rondini i gridi ascoltare  
e con Ofelia baci e carezze dare.

Trum, trum! Londra è ferma per guardare, illuminata,  
Blake ride, gli attori tirano fuori le birre,  
la gente multicolore è incantata  
per la farsa di Amleto e le stelle a mille a mille.

## 6. *Campo di calcio*

Bravo, - dice Blake - ma sono cose  
di teatrini - non entrano nel mutamento  
che è alla radice del mondo, alla resa  
dei conti inarrestabile. Ora però è il momento

di entrare nel gioco del pallone:  
vedi le squadre pronte, a Tottenham:  
giocheremo insieme e la visione  
avrà del You are e del I am.

Siamo nello stadio pulsante in attesa

del primo calcio. Vibrare,  
cantare, colori, alzarsi, sedersi, urlare,  
tutte quelle genti sono sospese

alla sfera. Comincia l'imperdibile  
partita. Nelle due squadre siamo  
l'in più giocatore invisibile.  
È per poesia che giochiamo.

Per visione e poesia i giocatori  
si levano nell'aria, volatori,  
e su su vediamo pian piano rivelarsi la volta di stelle  
che attraversiamo e tanto belle

figure di galassie e appena nati universi  
ci godiamo mentre il pallone  
vola perfetto nei moti, segue come di versi  
un poema, una scrittura di suoni.

O matto poeta, - dico. - Volevi  
darmi la prova che tutto permane  
anche se decaduto e diviso rimane?  
Volevi che tutto capissi in tempi brevi?

I giocatori intanto si erano smarriti,  
puntando le gambe avevano, ah come intimoriti,  
paura di cadere e fracassarsi. Ma noi gli facemmo  
coraggio - e spiegazioni demmo.

O giocatori, - disse Blake. - Poveri mercenari,  
ora per destino siete giocando  
la più divina partita:  
quella che svela la vita:

ciò che appare è l'universo mondo  
nel suo giocare: tutto è gioco  
di equilibri, cadute, risalite - tondo  
è il pallone come ogni perfezione.

Al poeta italiano qui smarrito  
bisognava mostrare la bellezza  
dell'innocenza - e la stoltezza  
dell'esperienza - la grandezza

del saper mettere in gioco  
il tutto, il nulla, il pieno, il vuoto,  
d'Inferno e Paradiso l'immobile moto  
che vince d'ogni morte il pallor fioco.

Guardate! Esce dal palazzo la regina.  
È l'ora di tornare. Il pallone

è stella mattutina - la canzone  
nella notte smuore - si spegne la visione.

E allora? - dico. Allora, - dice Blake -  
bisogna saper giocare. If You like,  
poeta, ti porto all'altro mondo. No, - dico - non ora.  
Tempo d'oltre passare è non venuto ancora.

Poi tornammo. E al the sedendo  
in Piccadilly stemmo  
evocando semi di poesia  
onde trovar domani i bocci in fiore sulla via.

### **Notizia.**

**Giuliano Scabia** è nato a Padova nel 1935. Tra i suoi libri di poesia: *Padrone & Servo* (1964); *Il poeta albero* (1995); *Canto notturno di Nane Oca sul platano alto dei Ronchi Palù* (1997); *Opera della notte* (2003); *Il tremito. Che cos'è la poesia?* (2006), *Canti del guardare lontano* (Einaudi Fuori Collana, 2012). Tra i suoi testi teatrali: *All'improvviso & Zip* (1967); *Il Gorilla Quadrumàno* (1974); *Marco Cavallo* (1976); *Il Diavolo e il suo Angelo preceduto dalla Lettera a Dorothea* (1982); *Teatro con bosco e animali* (1987); *Fantastica visione* (1988); *L'insurrezione dei semi* (2000). *Scabia ha scritto anche sei romanzi: In capo al mondo* (1990); *Nane Oca* (1992); *Lorenzo e Cecilia* (2000); *Lettere a un lupo* (2001); *Le foreste sorelle. Nuove straordinarie avventure di Nane Oca* (2005); *Nane Oca rivelato* (2009).

## **FRANCESCO SCARABICCHI**

**ADELE**

1981

### **AMERICA**

«America» dicono dicesse  
balbettando ormai dentro la sua morte,  
lontana, quasi indisturbata,  
attenta solo al giuoco degli spilli,  
infilarli, sfilarli dal cuscino.

### **ADELE**

Quasi tutti entrati,  
seduti o in piedi,  
ad ascoltarle il cuore  
che lento congedava  
sé dal mondo.

Si assopì  
nella sua camicia bianca  
pulita come il pane,  
la testa reclinata  
verso la porta verde.

Qualcuno, in silenzio,  
pensò alle persiane.

### **COME NEL SONNO**

I parenti, sul tardi,  
a vederla  
coi capelli divisi  
da una riga;  
accanto al vuoto,  
l'ottomana,  
a terra il poggiapiedi  
e, su una sedia,  
la mantellina a scacchi  
su cui, come nel sonno,  
sono gli occhiali.

## L'OSPITE

Niente sapeva,  
arrivato per andarsene,  
appena una notte,  
la caraffa dell'acqua  
ed il bicchiere  
sul comodino di noce  
( «Qui dormiva l'Adele»,  
indicò la voce  
socchiudendo la porta).

Si spogliava in penombra,  
l'occhio, da dietro le persiane,  
scrutava d'abitudine la strada,  
il vecchio selciato (chissà  
se il silenzio portò  
la memoria dei passi,  
lo strano irripetibile frullare,  
sulla neve,  
delle scarpe e dei passerì? ).

## UN FREDDO FILO

Oltre il cancello anch'essa.  
Indumenti da letto, le pantofole;  
sul tavolo un ditale,  
un uovo da rammendo.

Dal vetro rotto  
s'insinua un freddo filo.

## IN UNA NOTTE TRANQUILLA

In una notte tranquilla  
di lei anche i capelli  
ho sentito cadere.

### Notizia.

**Francesco Scarabicchi** è nato ad Ancona, dove vive, nel 1951.

Ha pubblicato, in versi, *La porta murata* (Ancona, Residenza, '82), con introduzione di Franco Scataglini, *Il viale d'inverno* (Brescia, L'obliquo, '89), con postfazione di Massimo Raffaeli, *Il prato bianco* (ibidem, '97) raccolti, in scelta, ne *Il cancello 1980-1999* (Ancona, Pequod, 2001 – nuova edizione Luca Sossella Editore, Roma, 2013); *Frammenti dei dodici mesi* con quattordici fotografie di Giorgio Cutini (Brescia, L'obliquo, 2010) e uno scritto di Goffredo Fofi. Ha tradotto da Machado e da Lorca raccogliendo una selezione ne *Gli istanti feriti* (Ancona, Università degli Studi, 2000) e in *Taccuino spagnolo* (Brescia, L'obliquo, 2000). Si occupa da sempre di arti



figurative. Una scelta delle sue cronache d'arte 1974-2006 in *L'attimo terrestre* (Affinità elettive, 2006). Ha ideato e dirige, dal 2002, il periodico di scritture, immagini e voci *nostro lunedì*. Per Donzelli, nella collezione di poesia, ha pubblicato *L'esperienza della neve* (2003) e *L'ora felice* (2010).

*I TRADOTTI*

## ARCHIE RANDOLPH AMMONS

### So I said I'm Ezra

So I said I am Ezra  
and the wind whipped my throat  
gaming for the sounds of my voice  
I listened to the wind  
go over my head and up into the night  
Turning to the sea I said  
I am Ezra  
but there were no echoes from the waves  
The words were swallowed up  
in the voice of the surf  
or leaping over the swells  
lost themselves oceanward  
Over the bleached and broken fields  
I moved my feet and turning from the wind  
that ripped sheets of sand  
from the beach and threw them  
like seamists across the dunes  
swayed as if the wind were taking me away  
and said  
I am Ezra  
As a word too much repeated  
falls out of being  
so I Ezra went out into the night  
like a drift of sand  
and splashed among the windy oats  
that clutch the dunes  
of unremembered seas

### Così dissi Sono Ezra

E così dissi Sono Ezra  
e il vento mi sferzò la gola  
inseguendo i suoni della mia voce  
Ascoltai il vento  
passarmi sulla testa e nella notte  
Rivolgendomi al mare dissi  
Sono Ezra  
ma non venivano eco dalle onde  
Le parole erano ingoiate  
dalla voce della spuma  
oppure balzando sui frangenti  
si perdevano nell'oceano  
Nei campi sbiancati e rotti  
mi avviai e staccandomi dal vento  
che strappava pagine di sabbia

dalla spiaggia e le gettava  
come brume marine sulle dune  
oscillai come se il vento mi portasse via  
e dissi

Sono Ezra  
Come una parola troppo ripetuta  
cade fuori dall'essere  
così io Ezra uscii nella notte  
come un refolo di sabbia  
e caddi nell'avena ventata  
che si aggrappa alle dune  
di mari dimenticati

\*\*

### **A Crippled Angel**

A crippled angel bent in a scythe of grief  
mourned in an empty lot

Passing by I stopped  
amused that immortality should grieve  
and said  
It must be exquisite

Smoke came out of the angel's ears  
the axles

of slow handwheels of grief  
and under the white lids of its eyes  
bulged tears of purple light  
Watching the agony diffuse in  
shapeless loss

I interposed a harp  
The atmosphere possessed it eagerly

and the angel  
saying prayers for the things of time

let its fingers drop and burn  
the lyric strings provoking wonder

Grief sounded like an ocean rose  
in bright clothes  
and the fire  
breaking out on the limbs rising  
caught up the branching wings  
in a flurry of ascent

Taking a bow I shot transfixing  
the angel midair  
all miracle hanging fire

on rafters of the sky

### **Un angelo storpio**

Un angelo storpio ricurvo in una falce di dolore  
piangeva in un lotto vuoto

Passando mi fermai  
divertito dell'addolorarsi dell'immortalità  
e dissi  
Dev'essere sublime

Il fumo usciva dalle orecchie dell'angelo

gli assali

di lente ruote del dolore

e sotto le palpebre bianche

si gonfiavano lacrime di luce violacea

Osservando l'agonia diffondersi in

un lutto informe

interposi un'arpa

L'atmosfera se ne appropriò entusiasta

e l'angelo

pregando per le cose del tempo

lasciò cadere le dita e bruciò

le corde liriche causando meraviglia

Il dolore risuonò come un oceano si sollevò

in abiti splendenti

e il fuoco

erompendo sugli arti salendo

s'appiccò alle ali divaricate

in un turbine di ascesa

Presi un arco e tirai trafiggendo

l'angelo a mezz'aria

tutto un miracolo di fuoco sospeso

alle travi del cielo

\*\*

### **Hymn**

I know if I find you I will have to leave the earth  
and go on out

over the sea marshes and the brant in bays

and over the hills of tall hickory

and over the crater lakes and canyons

and on up through the spheres of diminishing air

past the blackset noctilucous clouds  
    where one wants to stop and look  
way past all the light diffusions and bombardments  
up farther than the loss of sight  
    into the unseasonal undifferentiated empty stark

And I know if I find you I will have to stay with the earth  
inspecting with thin tools and ground eyes  
trusting the microvilli sporangia and simplest  
    coelenterates  
and praying for a nerve cell  
with all the soul of my chemical reactions  
and going right on down where the eye sees only traces

You are everywhere partial and entire  
You are on the inside of everything and on the outside

I walk down the path down the hill where the sweetgum  
has begun to ooze spring sap at the cut  
and I see how the bark cracks and winds like no other bark  
chasmal to my ant-soul running up and down  
and if I find you I must go out deep into your  
    far resolutions  
and if I find you I must stay here with the separate leaves

### **Inno**

Lo so che se ti trovo dovrò abbandonare la terra  
e proseguire fuori  
    sulle paludi marine e le oche colombaccio nelle baie  
e sulle colline di alti noci americani  
e sui laghi di cratere e i canyon  
e più in su attraverso le sfere di aria rarefatta  
oltre le nubi nottilucenti incastonate nel nero  
    dove si ha voglia di fermarsi e guardare  
molto al di là di ogni diffusione e bombardamento luminosi  
più su della perdita della vista  
    nel vuoto crudo indifferenziato senza stagione

E lo che se ti trovo dovrò stare con la terra  
ispezionando con strumenti sensibili e occhi al suolo  
fidandomi dello sporangio dei microvilli e dei più semplici  
    celenterati  
e pregando per una cellula nervosa  
con tutta l'anima delle mie reazioni chimiche  
e andando dritto giù dove gli occhi vedono solo tracce

Sei ovunque parziale e intero  
Sei nell'interno di ogni cosa e all'esterno



Scendo sul sentiero giù per la collina dove il sweetgum  
ha cominciato a essudare linfa primaverile al taglio  
e vedo come la corteccia si crepa e attorce come nessun'altra corteccia  
abissale alla mia anima di formica che corre su e giù  
e se ti trovo devo uscire in profondità nelle tue  
insondabili risoluzioni  
e se ti trovo devo stare qui con le foglie separate

\*\*

### **Mansion**

So it came time  
for me to cede myself  
and I chose  
the wind  
to be delivered to

The wind was glad  
and said it needed all  
the body  
it could get  
to show its motions with

and wanted to know  
willingly as I hoped it would  
if it could do  
something in return  
to show its gratitude

When the tree of my bones  
rises from the skin I said  
come and whirlwinding  
stroll my dust  
around the plain

so I can see  
how the ocotillo does  
and how the saguaro-wren is  
and when you fall  
with evening

fall with me here  
where we can watch  
the closing up of day  
and think how morning breaks

## **Dimora**

Così venne il tempo  
per me di cedere me stesso  
e scelsi  
d'essere consegnato  
al vento

Il vento fu contento  
e disse che aveva bisogno  
di tutto il corpo  
che poteva ottenere  
per mostrare i suoi moti

e volle sapere  
spontaneamente come avevo sperato  
cosa poteva fare  
in cambio  
per mostrare la sua gratitudine

Quando l'albero delle mie ossa  
si alzerà dalla pelle dissi  
vieni e turbinando  
porta a spasso la mia polvere  
nella pianura

così potrò vedere  
come sta l'ocotillo  
e come va lo scricciolo del cactus  
e quando cadrai  
al pomeriggio

cadi qui con me  
dove possiamo guardare  
il chiudersi del giorno  
e pensare a come spunta l'alba

\*\*

## **Motion**

The word is  
not the thing:  
is  
a construction of,  
a tag for,  
the thing: the word in  
no way  
resembles  
the thing, except

as sound  
resembles,  
as in *whirr*,  
sound:  
the relation  
between what this  
as words  
is  
and what is  
is tenuous: we  
agree upon  
this as the net to  
cast on what  
is: the finger  
to  
point with: the  
method of distinguishing,  
defining, limiting:  
poems  
are fingers, methods,  
nets,  
not what is or  
was:  
but the music  
in poems  
is different,  
points to nothing,  
traps no  
realities, takes  
no game, but  
by the motion of  
its motion  
resembles  
what, moving, is –  
the wind  
underleaf white against  
the tree.

### **Moto**

La parola non  
è la cosa:  
è  
una costruzione di,  
una targhetta per,  
la cosa:  
la parola in  
nessun modo  
assomiglia  
alla cosa, eccetto

come il suono  
assomiglia,  
come in *whirr*,  
al suono:  
la relazione  
tra ciò che questo  
come parole  
è  
e ciò che è  
è tenue:  
concordiamo su  
questo come rete da  
gettare su ciò che  
è: il dito  
con cui  
indicare: il  
metodo con cui  
distinguere,  
definire, delimitare:  
le poesie  
sono dita, metodi,  
reti,  
non quello che è o  
era:  
ma la musica  
nelle poesie  
è diversa,  
non indica nulla,  
non intrappola alcuna  
realtà, non  
scommette nulla, ma  
attraverso il moto del  
suo moto  
assomiglia  
a ciò che, muovendosi, è –  
il vento  
sottofoglia bianco contro  
l'albero.

\*\*

### **Reflective**

I found a  
weed  
that had a  
  
mirror in it  
and that

mirror

looked in at  
a mirror  
in

me that  
had a  
weed in it

### **Riflettente**

ho trovato  
un'alga  
che aveva uno

specchio dentro  
e quello  
specchio

guardava in  
uno specchio  
dentro

di me che  
aveva  
un'alga dentro

\*\*

### **Poetics**

I look for the way  
things will turn  
out spiralling from a center,  
the shape  
things will take to come forth in

so that the birch tree white  
touched black at branches  
will stand out  
wind-glittering  
totally its apparent self:

I look for the forms  
things want to come as

from what black wells of possibility,  
how a thing will

unfold:

not the shape on paper – though  
that, too – but the  
uninterfering means on paper:

not so much looking for the shape  
as being available  
to any shape that may be  
summoning itself  
through me  
from the self not mine but ours.

### **Poetica**

Cerco il modo in cui  
le cose appariranno  
spiralandò da un centro,  
la forma  
che le cose prenderanno per prodursi qui

così che il bianco della betulla  
toccato di nero ai rami  
si stagli  
luccicante-al-vento  
totalmente il suo sé apparente:

cerco le forme in cui  
le cose vogliono venire

da quali pozzi neri di possibilità,  
come una cosa si  
dispiegherà:

non la forma sulla carta – anche se  
anche quella – ma il mezzo  
noninterferente sulla carta:

non tanto alla ricerca della forma  
quanto disponibile  
a ogni forma che si stia  
convocando  
attraverso di me  
dall'io non mio ma nostro.



\*\*

from *Tape for the Turn of the Year*:

6 Dec:

today I  
decided to write  
a long  
    thin  
    poem

        employing certain  
classical considerations:  
        this  
part is called the pro-  
logue: it has to do with  
    the business of  
    getting started:

    first the  
    Muse  
    must be acknowledged,  
saluted, and implored:  
I cannot write  
    without her help  
    but when  
her help comes it's  
water from spring heights,  
warmth and melting,  
    stream  
    inexhaustible:  
I salute her, lady  
of a hundred names –  
    Inspiration  
    Unconscious  
    Apollo (on her man side)  
    Parnassus (as her  
        haunt)  
    Pierian spring (as  
        the nature of her  
        going)  
    Hippocrene  
    Pegasus:  
most of all she's a  
woman, maybe  
a woman in us, who sets  
fire to us, gives us no  
    rest  
    till her  
    will's done:

**da Nastro per il volgere dell'anno:**

6 dic:

oggi ho  
deciso di scrivere  
un poema  
lungo  
sottile

impiegando certe  
considerazioni classiche:  
questa  
parte è chiamata pro-  
logo: ha a che fare con  
il compito di  
iniziare:

prima bisogna  
tributare il riconoscimento  
alla Musa,  
salutarla, e implorarla:  
non posso scrivere  
senza il suo aiuto  
ma quando  
il suo aiuto arriva è  
acqua di sorgente primaverile,  
caldo e scioglimento,  
ruscello  
inesauribile:  
la saluto, signora  
dai mille nomi –  
Ispirazione  
Inconscio  
Apollo (per la sua parte maschile)  
Parnasso (come il suo  
rifugio)  
Fonte pieria (come  
la natura del suo  
andare)  
Ippocrene  
Pegaso:  
più di ogni cosa è una  
donna, forse  
una donna in noi, che ci dà  
fuoco, non ci dà  
tregua  
fino a quando  
si compie il suo volere:

\*\*

## **Play**

Nothing's going to become of anyone  
except death:

    therefore: it's okay  
to yearn  
too high:  
the grave accommodates  
swell rambunctiousness &

ruin's not  
compromised by magnificence:

that cut-off point  
liberates us to the

common disaster: so  
    pick a perch –  
apple branch for example in bloom –  
tune up  
and

drill imagination right through necessity:  
it's all right:  
it's been taken care of:

is allowed, considering

## **Gioco**

Niente verrà fuori da nessuno  
se non la morte:

    quindi: è ok  
desiderare  
a dismisura:  
la tomba accoglie anche  
la più grossa intemperanza &

la rovina non è  
compromessa dalla magnificenza:

quel punto di cesura  
ci libera per il

disastro comune: perciò  
    scegli un trespolo –

per esempio un ramo di melo in fiore –  
sintonizzati  
e

trapano con l'immaginazione dritto dentro la necessità  
bene:  
è sistemata:

si può fare, considerando

\*\*

### **The City Limits**

When you consider the radiance, that it does not withhold  
itself but pours its abundance without selection into every  
nook and cranny not overhung or hidden; when you consider

that birds' bones make no awful noise against the light but  
lie low in the light as in a high testimony; when you consider  
the radiance, that it will look into the guiltiest

swervings of the weaving heart and bear itself upon them,  
not flinching into disguise or darkening; when you consider  
the abundance of such resource as illuminates the glow-blue

bodies and gold-skeined wings of flies swarming the dumped  
guts of a natural slaughter or the coil of shit and in no  
way winces from its storms of generosity; when you consider

that air or vacuum, snow or shale, squid or wolf, rose or lichen,  
each is accepted into as much light as it will take, then  
the heart moves roomier, the man stands and looks about, the

leaf does not increase itself above the grass, and the dark  
work of the deepest cells is of a tune with May bushes  
and fear lit by the breadth of such calmly turns to praise.

### **I confini della città**

Se pensi al chiarore, a come non si trattiene  
ma riversa la sua abbondanza senza distinzione dentro ogni  
angolo e fessura che non sia coperto o nascosto; se pensi

che le ossa degli uccelli non fanno frastuono contro la luce ma  
si tengono basse nella luce come in un'alta testimonianza; se pensi  
al chiarore, che guarderà dentro le pieghe

più colpevoli del cuore tessitore e vi si fermerà,  
senza ritrarsi dietro una maschera o nel buio; se pensi  
all'abbondanza di una tale risorsa, a come illumina i corpi

blu lucenti e le ali venate d'oro delle mosche che sciamano  
sulle budella sparse di un macello naturale o su uno stronzo e in nessun  
modo ritrae i suoi assalti di generosità; se pensi

che aria o vuoto, neve o scisto, lupo o calamaro, rosa o lichene,  
ognuno è accolto in così tanta luce quanta ne contiene, allora  
il cuore fa spazio, l'uomo si alza e guarda intorno, la

foglia non ingrandisce sull'erba, e il lavoro  
oscuro delle cellule più fonde è in accordo con le siepi di maggio  
e la paura accesa dal respiro di tutto questo si volge quieta in preghiera.

\*\*

**from *Sphere: The Form of a Motion*:**

1

The sexual basis of all things rare is really apparent  
and fools crop up where angels are mere disguises:  
a penetrating eye (insight), a penetrating tongue (ah),

a penetrating penis and withal a penetrating mind,  
integration's consummation: a com- or intermingling of parts,  
heterocosm joyous, opposite motions away and toward

along a common line, the in-depth knowledge (a dilly),  
the concentration and projection (firmly energized) and  
the ecstasy, the pay off, the play out, the expended

nexus nodding, the flurry, cell spray, finish, the  
haploid hungering after the diploid condition: the reconciler  
of opposites, commencement, proliferation, ontogeny:

2

often those who are not good for much else turn to thought  
and it's just great, part of the grand possibility, that  
thought is there to turn to: camouflaged thought flushed

out of the bush, seen vaguely as potential form, and  
pursued, pursued and perceived, declared: the savored  
form, the known possession, knowledge carnal knowledge:

the seizure, the satiation: the heavy jaguar takes the  
burro down for a foreleg or so: then, the lighter,

though still heavy, vultures pull and gulp: then, the  
tight-bodied black crows peck and scratch: then ants  
come out and run around the structure, picking bits:  
finally, least bacteria boil the last grease mild:

3

so the lessening transformers arrive at the subtle condition  
fine, the spiritual burro braying free, overwhelming  
the hairy, and so must we all approach the fine, our

skinny house perpetual, where in total diminishment we will  
last, elemental and irreducible, the matter of the universe:  
slosh, slosh: vulnerability is merely intermediate: beyond

the autopsy and the worm, the blood cell, protein, amino acid,  
the nervous atom spins and shines unsmirched: the total,  
necessary arrival, the final victory, utterly the total loss:

we're haplessly one way the wrong way on the runaway:  
conglomerates, tongues or eyes or heel strings that  
keep us, won't keep: we want to change without changing

4

out of change: actually, the imagination works pretty  
diagrammatically into paradigm so one can "see things":  
and then talk fairly tirelessly without going astray or

asunder: for me, for example, the one-many problem figures  
out as an isosceles triangle (base: diversity and peak: unity)  
or, even, equilateral, some rigor of rising: and this is

not to be distinguished from the center-periphery thing, in  
that if you cut out a piece of pie from the center-periphery  
circle, you have a triangle, a little rocky, but if you

cut off the arc, it sits up good, as (peak: center: unity)  
and (base: periphery: diversity): actually, one could go even  
so far as (peak: center: symbol: abstraction), etc., and the other:

\*\*

**da Sfera: la forma di un moto:**

1

La base sessuale di ogni cosa rara è davvero apparente  
e gli imbecilli pullulano dove gli angeli sono mere maschere:



un occhio penetrante (l'intuizione), una lingua penetrante (ah),

un pene penetrante e insieme una mente penetrante,  
la consumazione dell'integrazione: una con- o intermescolanza di parti,  
eterocosmo gioioso, moti opposti in allontanamento e in avvicinamento

lungo una linea comune, la conoscenza nel profondo (deliziosa),  
la concentrazione e proiezione (stabilmente alimentata) e  
l'estasi, la ricompensa, l'esaurimento, il nesso

consumato ciondolante, il turbine, lo spray, la finitura, l'  
aploide anelante alla condizione del diploide: il riconciliatore  
degli opposti, l'inizio, la proliferazione, l'ontogenesi:

## 2

spesso quelli che non sanno fare molto d'altro si rivolgono al pensiero  
ed è perfetto, parte della grandiosa possibilità, che  
il pensiero sia lì perché ci si rivolga: pensiero camuffato scaricato

dalla macchia, vagamente intravisto come forma potenziale, e  
perseguito, perseguito e percepito, dichiarato: la forma  
assaporata, il possesso conscio, la conoscenza carnale conoscenza:

la presa, il saziarsi: il giaguaro possente atterra l'asino  
per la gamba anteriore o simili: poi gli avvoltoi  
più leggeri, ma ancora pesanti, strappano e inghiottono: poi i

corvi neri e compatti beccano e grattano: poi le formiche  
escono e corrono alla carcassa, scelgono i bocconi:  
infine, i minimi batteri sobbollono dolcemente l'ultimo grasso:

## 3

così gli agenti trasformatori arrivano per sottrazione alla condizione sottile  
fine, il ciuco spirituale che raglia libero e sopraffà  
il tremendo, e così dobbiamo tutti accostarci alla fine, la nostra

casa di pelle perpetua, dove in diminuzione totale  
dureremo, elementari e irriducibili, materia dell'universo:  
*slosh, slosh*: la vulnerabilità è mero intermediario: oltre

l'autopsia e il verme, la cellula sanguigna, la proteina, l'aminoacido,  
l'atomo nervoso rotea e riluce intatto: l'arrivo  
totale, necessario, la vittoria finale, la perdita totale completa:

siamo sfortunatamente in solo andata sul lato sbagliato della pista:  
conglomerati, lingue o occhi o calcagni che  
ci tengono, non terranno: vogliamo cambiare senza cambiare

dal cambiamento: veramente, l'immaginazione lavora piuttosto diagrammaticamente fino al paradigma così si possono "vedere le cose": e poi parlare abbastanza senza sosta senza perdersi o

crollare: per me, per esempio, il problema uno-molti si presenta come un triangolo isoscele (base: molteplicità e punta: unità) o, anche, equilatero, un rigore di innalzamento: e questo non

è da distinguersi dalla questione centro-periferia, perché se tagli una fetta di torta dal cerchio centro-periferia, hai un triangolo, un po' dondolante, ma se

tagli via l'arco, sta in piedi bene, come (punta: centro: unità) e (base: periferia: molteplicità): in effetti si potrebbe arrivare a dire (punta: centro: simbolo: astrazione), ecc., e l'altro:

\*\*

### **from *Garbage*:**

what are we to think of the waste, though: the  
sugarmaple seeds on the blacktop are so dense,

the seedheads crushed by tires, the wings stuck  
wet, they hold the rains, so there's no walkway

dry: so many seeds, and not one will make a  
tree, excuse the expression: what of so much

possibility, all impossibility: how about the  
one who finds alcohol at eleven, drugs at seventeen

death at thirty-two: how about the little  
boy on the street who with puffy-smooth face and

slit eyes reaches up to you for a handshake:  
supposing politics swings back like a breeze and

sails tanks through a young crowd: what about the  
hopes withered up in screams like crops in

sandy winds: how about the letting out of streams  
of blood where rain might have sprinkled into

roadpools: are we to identify with the fortunate  
who see the energy of possibility as its necessary

brush with impossibility: who define meaning

only in the blasted landfalls of no meaning:

who can in safety call evil essential to the  
differentiation of good: or should we wail

that the lost are lost, that nothing can be right  
until they no longer lose themselves, until we've found

charms to call them back: are we to take no  
comfort when so much discomfort turns here and

there helplessly for help: is there, in other  
words, after the balances are toted up, is there

a streak of light defining the cutting edge as  
celebration: (clematis which looks as dead and

drained in winter as baling wire transports in  
spring such leaves and plush blooms!)

### **da Rifiuti:**

eppure, cosa dobbiamo pensare dello spreco: i  
semi di acero sull'asfalto sono così fitti,

i semi schiacciati dai copertoni, le ali bagnate  
incollate raccolgono la pioggia, e così non c'è un passaggio

asciutto: così tanti semi e da nessuno verrà  
un albero, perdonatemi l'espressione: cosa fare

di così tanta possibilità, tutta impossibile: cosa dire di  
chi incontra l'alcol a undici anni, la droga a diciassette

la morte a trentadue: cosa del ragazzino  
in strada che con la faccia liscia e paffuta e

gli occhi a fessura ti porge la mano per stringergliela:  
mettiamo che la politica ritorni come una brezza e

soffi carri armati attraverso una folla giovane: cosa dire delle  
speranze avvizzite in grida come raccolti nel

vento sabbioso: cosa dello sgorgare di fiumi  
di sangue dove la pioggia avrebbe potuto spruzzare

le pozzanghere: dobbiamo identificarci con i fortunati  
che vedono l'energia della possibilità come il suo necessario

attrito con l'impossibilità?: che definiscono il significato

solo nel maledetto approdo dell'assenza di significato:

che possono in tutta sicurezza proclamare il male essenziale  
alla differenziazione del bene: o dovremmo lamentare

che i persi si sian persi, che niente può andar bene  
finché non smettono di perdere se stessi, finché non troviamo

degli incantesimi per richiamarli indietro: non possiamo trovare alcun  
conforto quando così tanto sconforto si volta da tutte le parti

inerme in cerca d'aiuto: c'è, in altre parole,  
dopo che i bilanci sono stati fatti, c'è

una stria di luce che definisca l'ultimo confine come  
celebrazione (la clematide che sembra morta

e rinsecchita d'inverno come fil di ferro trasporta  
in primavera tali foglie e fiori sontuosi!)? ...

[Tradottuzione di Paola Loreto]

### Notizia.

**Archie Randolph Ammons** è nato nel 1926 in una fattoria di Whiteville, nella North Carolina. Dopo aver prestato servizio in marina durante la seconda Guerra mondiale, ha studiato a Wake Forest, laureandosi in biologia, e alla California University di Berkeley, dove si è specializzato in Letteratura inglese. È stato preside di una scuola elementare, agente immobiliare, redattore e dirigente nella ditta paterna prima di diventare professore di poesia alla Cornell University, dove ha insegnato per 24 anni. Ha vissuto a Ithaca con la moglie fino alla sua morte, nel 2001.

Nel 1955 Ammons pubblica la sua prima raccolta di poesie, *Ommateum, with Doxology*. Secondo Harold Bloom l'anno segnerà il passaggio tra la fine della carriera di Wallace Stevens e l'inizio di quella di Ammons, entrambi discendenti della grande tradizione romantica americana che fa capo a Emerson e Whitman. Il titolo della raccolta denota l'influenza che la formazione scientifica di Ammons ha sempre avuto sulla sua poesia e si riferisce all'occhio composto di certi animali, come gli insetti e i ragni, che qui è simbolo di una visione molteplice delle cose. Si può dire che il tentativo di fondere un afflato religioso con la conoscenza scientifica della realtà sia al cuore della poesia di Ammons. Lo scetticismo dello scienziato è controbilanciato da una concezione romantica dell'immaginazione come facoltà capace di redimere la durezza di una visione oggettiva. Ammons esprime la sua percezione della simultanea compresenza dell'uno e del molteplice animando i suoi versi con un senso del moto, del processo, dello scorrimento, in particolare attraverso la spinta propulsiva degli a-capo. Predilige infatti un verso libero spesso incatenato in terzine o in distici, non tanto per mezzo della rima – della quale fa a meno, come del metro – quanto per mezzo di *enjambement* che spingono il lettore in avanti alla ricerca del completamento del significato. Anche la punteggiatura si appoggia prevalentemente sulla virgola, per posporre continuamente la chiusura del discorso. Ammons ha scritto poesie brevi, intensamente liriche ("The City Limits") e poesie lunghe e poemi, che sotto l'apparente quotidianità dei commenti e delle osservazioni rivelano complesse riflessioni scientifico-filosofiche sul mondo. Il tutto in un registro informale, colloquiale, ricco di idiomi, giochi di parole e battute spesso al limite della provocazione di un lettore con il quale il poeta vuole costruire una relazione intima. Notevole è anche la sua sperimentazione

formale, mossa da un impulso creativo esuberante che ricorda la verve whitmaniana, come nel caso di *Tape for the Turn of the Year* (1965), scritto di getto su un rotolo di carta per macchina calcolatrice, o *Garbage* (1993), che gli ha guadagnato il National Book Award (uno fra i molti riconoscimenti raccolti da Ammons), scritto anch'esso su un rotolo di carta continua e ispirato da un mucchio di spazzatura oltrepassato casualmente su un'autostrada in Florida. Ammons è anche autore di una breve e intensa raccolta di scritti di poetica, *Set in Motion* (1996).

## MARY JO BANG

### THE NOVEL IN THREE CHAPTERS

1

The subway mouse crack led the wrapper.  
A man with a bonsai walked by. Comfort is brazen.  
Caution a train. I had said to the priest, it's the light-bearing Lucifer  
that's causing the trouble. You lack knowledge not faith, he replied.  
Dusk and half-huddled, I kissed him. To the eastern mind,  
my lover said. Street-smart with a birthmark,  
how far would you get? To him, I looked just like his daughter.  
To me, he looked just like himself. You must break  
from yourself, I once told him. He first wanted to know  
who was I? To empty myself and from where. To the east-  
ern mind, he said, to be filled is to finish before you've begun.  
I wanted to laugh but I wouldn't. In the west I said  
a king is an ache. The queen is the one who beguiles. It was dusk  
and half-huddled and raining. That's when we went inside.

2

It happened like this: a Cezanne gripped my arm and took me  
to X. He said, on an escalator, this would be up.  
He bought me those flowers I'm fond of (no, not roses)  
but romance only takes us so far—down the lane to the lake  
with the needle-neck swans. Of course we were happy, who isn't,  
for all of five minutes or so? A tangerine touch  
set high in the sky, splendor of green at our feet.  
*And lover, come lover* tripping our lips, turning the leaves into teas.  
If only we hadn't ignored the late lunar eclipse  
but simple were we, and bewildered. A kiss on the quick,  
hand in my hand. Nothing done wrong to unreckon.  
*The one on wood stilts turned to the one with alabaster turban.*  
*He bowed once from his waist and again with his noggin—*  
*then sat himself down and said: How different we are in our head.*

3

On the lake at the back on my mind, he rowed  
to and forth in a small fishing boat; I kept him in sight  
as the crab does the cuttlefish. Currents were strong  
and traffic was heavy. Incident? Or adjective? Both fail  
to convey the cathexis. We quibbled each morning  
with gravity's persuasion—what wasn't susceptible to showdown?  
When it rained, I sang a capriccio, respecting the pause  
between lightning and skybreak. He'd been injured he said.  
As a youth, he'd been placid. The letters he wrote  
were all written in a late alphabet, a Y that refused to divide



but was more like a door with its solid assertion. He was good at markdown diversions: leaning against a wall's suave modesty, we counted the buttons on the hangman's black jacket. It was clearly a bargain, clearly a good buy.

## ROMANZO IN TRE CAPITOLI

1

Il topo della metropolitana ha fatto crepitare l'involucro. È passato un tale con un bonsai. La comodità è sfacciata. La cautela un treno. L'avevo detto al prete, è quel tedorio di Lucifero la causa di tutti i guai. Non è la fede che ti manca, ha risposto, è la conoscenza. Verso sera mezza rannicchiata, gli ho dato un bacio. È la mentalità degli orientali, ha detto il mio amante. Un tipo che sa guardarsi le spalle, con una voglia. Dove vorresti arrivare? Per lui, sua figlia e io eravamo due gocce d'acqua. Per me, invece, lui era lui e basta. Una volta gli ho detto che doveva staccarsi da se stesso. Prima ha voluto sapere chi fossi. Per svuotarmi e a partire da dove. È la mentalità degli orientali, ha detto, essere pieni è come finire prima di avere incominciato. Stavo per ridere, ma mi sono trattenuta. Un re, in occidente, è un brutto affare. Chi imbrogliava però è la regina. Verso sera, mezza rannicchiata, e pioveva. A quel punto siamo entrati.

2

È andata così: un Cezanne mi ha afferrata per un braccio e portata da X. Sulla scala mobile mi fa, ma questa sale o scende? Mi ha comprato quei fiori che mi piacciono tanto (no, non le rose) ma l'amore arriva solo fino a un certo punto ... al sentiero che porta al lago dei cigni con il collo a spillo. Certo che eravamo felici, chi non lo è per cinque o dieci minuti almeno? Alto nel cielo un lembo di giallo mandarino, ai piedi lo splendore del verde. Con *dai amore, oh si amore* che ti si aggroviglia sulle labbra, e trasforma le foglie in tè. Se solo ci avessimo fatto attenzione all'ultima eclisse lunare, ma chi ci pensava, sciocchi e stupiti com'eravamo. Un bacio di sfuggita, mano nella mano. Niente di cui ci si debba pentire. *Quello sui trampoli di legno si è girato verso quello col turbante di alabastro. Si è piegato in vita per un inchino e poi di nuovo con la capoccia ... poi si è messo a sedere e ha detto: come siamo diversi nel pensiero.*

3

Sul lago, in fondo ai miei pensieri, remava avanti e indietro in una barchetta da pescatori; io lo tenevo d'occhio come fanno i granchi con le seppie. C'erano delle correnti molto forti e anche il traffico era intenso. Un incidente? O un aggettivo? Né l'uno né l'altro rendono bene l'idea di cathexis. Non passava mattina che non discutessimo con l'entusiasmo di chi pondera gravemente ... cos'era che si sarebbe

sottratto alla resa dei conti? In caso di pioggia cantavo un capriccio, rispettando le pause tra i fulmini e le schiarite. Disse che era stato ferito. Da ragazzo, era stato un tipo pacifico. Le lettere le aveva scritte tutte in un alfabeto piuttosto tardo, la Y non aveva voluto saperne di dividersi e aveva assunto l'aspetto di una porta saldamente assertiva. Era bravissimo coi divertimenti a metà prezzo; appoggiati alla garbata modestia di un muro, abbiamo contato i bottoni sulla casacca nera del boia. Senza dubbio un affare, senza dubbio un ottimo acquisto.

### THIS SUPPOSED ALCHEMY

What you took was: an arm, a hand, a face  
from an out-shining mirror.  
We were carried away in the trunk of a hollowed year.  
Not whole, never were, with skulls still amiss,  
draped windows through which one can't see.

And after the violent begin, the seeking:  
veil after unlifted veil, acolytes trailing behind, foot drag  
and dream, while someone crooned some Gregorian.  
The flock in the dove-cote asleep. *Nestle, my sweet,*  
*here beside me.*

Love as lapsed, as indifferent. Moon as an end.  
Appeasement turned bitter by cultured contempt.  
*Nestle, my sweet, here beside me.* The hand opens  
to show its new tooth. Can you believe?  
In these arms you were once

A birthright eschewed, a Duchess of Windsor, a *Darling*.  
The check will always be proffered, but the seam,  
*it* no longer meets.

### QUESTA PRESUNTA ALCHEMIA

Ti sei preso: un braccio, una mano, una faccia  
dal più luminoso di tutti gli specchi.  
Ci hanno portato via nel baule di un anno svuotato.  
Non intere, mai state, con i crani che ancora non si sono  
trovati, finestre con tendine che nessuno può guardare dentro.

E dopo quel violento inizio, la ricerca:  
velo dopo velo non sollevato, un codazzo di chierichetti, strascicamento  
di piedi e sogno, mentre un tale cantava sommessamente qualcosa  
di gregoriano. Lo stormo addormentato nella colombaia. *Accucciati,*  
*amore mio, accanto a me.*

Amore come trascorso, come indifferente. Luna come conclusione.  
Pacificazione amareggiata da un disprezzo acculturato.  
*Accucciati, amore mio, accanto a me.* La mano si apre  
e mostra il suo dente nuovo. Ci crederesti?  
Una volta in queste braccia eri

un diritto di nascita rifiutato, una Duchessa di Windsor, una *Carissima*.  
La guancia verrà offerta comunque, ma la sutura,  
*quella* non combacia più.

### THE YEAR CHASES ITS TAIL

When it's April in the eye, it's December elsewhere.  
In the air, a sent satellite is travelling faster  
than anyone ever expected, causing a state  
of fret among flight controllers.

What is acceptable speed for crossing the bridge,  
Sliver of silver, between notions of gravity?  
Windows allow the street to come through  
in a city dressed for evening or earthquake.

Neon knocks, but refuses to enter.  
Imagination is a yardstick, the sun its dead center.  
Pitiful eye, inheritor of vain insistence, take heed.  
The horse running by is not that of a different color.

It's the rider who changes:  
trades his orange and black satins (October is over)  
for street clothes. He says, It's a marvelous thing  
to be watched. The pleasure's enormous.

He says, We are each a megadose of our own making,  
an almost in the off-and-running. In November,  
a barrel of monkeys was dropped onto an unruffled incline.  
By June, it had come to a halt.

Some called it time; others argued, *compulsion*.

### L'ANNO SI MORDE LA CODA

Quando l'occhio dice Aprile, altrove è dicembre.  
Nell'aria, un satellite lanciato viaggia più velocemente  
di quanto ci si aspettasse, la qualcosa suscita  
un gran trambusto tra i controllori di volo.

Quale sarebbe la velocità giusta per attraversare il ponte,

quella scaglia d'argento posata tra due idee di gravità?  
Sono le finestre che permettono alle strade di farsi avanti  
in una città vestita da sera o da terremoto.

Bussa una luce al neon, ma poi si rifiuta di entrare.  
L'immaginazione è un metro, con il sole esattamente al centro.  
Miserevole occhio, erede di vane insistenze, attenzione.  
Il cavallo che ci corre davanti non è di colore diverso.

È il fantino che non è lo stesso: ha smesso  
le sue casacche di raso nero e arancione (siamo alla fine  
di Ottobre) e indossa abiti da strada. Dice che sentirsi osservati  
è meraviglioso. Dà un piacere immenso.

Dice che ciascuno di noi è una megadose autogenerata,  
un quasi come una partenza fulminante. A novembre  
qualcuno ha gettato una botte piena di scimmie sopra un pendio  
perfettamente liscio. Si è arrestata in giugno.

C'è chi lo chiama tempo; altri sostengono che si tratti di *coazione*.

#### IN THE BOOK OF ALL THAT'S BEFALLEN

There were one hundred eighteen miniatures,  
index and prologues, blue and vermillion,  
all bound arabesque. A single edition, with a map

at the back: a mapamundi del Milenio  
with five fish in a fountain, a forest  
of fern taking root and cherries galore.

The text? Pure art,  
part drawn with water, part taut repetition  
with a twist of sediment, particles floating

on the surface like ice floes facing extinction  
in the matte shadow of a hot four o'clock.  
(Tom, it means twin don't you know?).

*What train ride, she asked, can escape  
what's befallen? What lark in a riverside park  
can sign us up out of this pit?*

Knowledge was knowing  
what would behappen. The fire was a case of negligence  
unleashing the literal

edge of a glacier, and ergo—the flood.  
The air was thick with switches. She said, said she.

All had befallen, and someone was sobbing.

#### NEL LIBRO DI TUTTO CIÒ CHE È ACCADUTO

C'erano ben centodiciotto miniature,  
indice e prologo, di colore blu e vermiglio,  
arabeschi perfettamente rilegati. Un'unica

edizione, con una mappa in quarta di copertina:  
un mappamondo del millenio, con cinque pesci  
in una fontana, una foresta di felci che mettevano

radici e una valanga di ciliegie. Il testo? Arte pura,  
in parte disegnata con acqua, e in parte una tesa ripetizione,  
con un tocco di deposito, particelle galleggianti

sulla superficie come flocculi di ghiaccio in via  
di estinzione nell'ombra opaca di un caldo pomeriggio  
alle quattro. (Tom, vuol dire gemello, non lo sapevi?)

*Quale viaggio in treno, chiese, potrà mai sfuggire a  
a quanto è accaduto? Quale allodola in un parco lungo  
il fiume potrà mai cantando farci uscire da questa fossa?*

Sapere era sapere quello che sarebbe  
accaduto. La causa dell'incendio è stata la trascuratezza  
col risultato che il margine letterale del ghiacciaio

si era sciolto, da cui ... l'alluvione. L'aria pullulava  
di interruttori. Poi ha detto che lo ha detto. Tutto  
era accaduto e qualcuno stava singhiozzando.

[da *The Downstream Extremity of the Isle of Swans* (Athens & London: University of Georgia Press, 2001)]

[Traduzioni di Luigi Ballerini.]

#### Notizia.

**Mary Jo Bang** è nata nel 1946 a Waynesville in Missouri, e adesso vive a St. Louis, dove insegna alla Washington University. I suoi versi sono apparsi su numerose riviste ed antologie, e lei stessa ha curato la sezione di poesia per la *Boston Review* dal 1995 al 2005. Ha ricevuto numerosi premi fra i quali la Guggenheim Fellowship nel 2004. I suoi libri più recenti sono *Elegy* (Graywolf Press, 2007); *The Eye Like a Strange Balloon* (Grove Press, 2004), e *The Downstream Extremity of the Isle of the Swans* (University of Georgia Press, 2001).

## **MARIA BENNETT**

### **BECAUSE YOU LOVE**

because you love  
you live  
by dreaming

in this windowless room  
where  
a hollowed heart  
is no consolation prize

hold this weight  
aloft

these pieces  
of migrant  
beauty  
you  
cling to  
which  
cannot  
be disguised  
even  
by  
the curtain  
of fear  
that cloaks you  
like a skin

because you love  
you live  
by dreaming  
and in this dreaming  
find  
deliverance

### **PERCHÉ TU AMI**

perché tu ami  
vivi  
sognando

nella stanza senza finestre  
dove  
un cuore vuoto  
è un premio di non-consolazione



prendi questo peso  
in alto

questi esemplari  
di bellezza  
migrante  
tu  
falli aderire  
a ciò  
che non può  
essere mascherato  
neppure  
dalla  
cortina di paura  
che ti avvolge  
come una pelle

perché tu ami  
tu vivi  
sognando  
e in questo sognare  
trovi  
solievo

\*

## **RULES OF LOVE**

for me to love  
you  
i must  
enter  
this forbidden space

abandon the familiar

unlearn the expectations  
written in bone  
which  
wall us  
in

the obligation  
to impossibilities  
must begin  
here  
and now

to stir  
new dreams  
to bend to

this desire

keeping faithful  
to all  
our wanting

## **REGOLE D'AMORE**

per amarti  
io  
devo  
penetrare  
in quegli spazi proibiti

abbandonare ciò che è familiare

disimparare ogni aspettativa  
scritta nelle ossa  
e che ci blinda

l'obbligo  
delle impossibilità  
deve avere inizio  
qui  
e  
ora

per incitare  
nuovi sogni  
a piegarsi  
a questo desiderio

essendo fedeli  
a tutto  
il nostro  
volerci

\*

## **THE SOFTER FALL**

be my tree  
so I can nest  
quietly

in the curve  
of your twisting  
branches

resisting the impulse

for flight  
while gravity now  
offers  
the opportunity  
of a softer  
fall

## LA CADUTA PIÙ MORBIDA

sii il mio albero  
così potrò tranquillamente  
fare il nido  
nella curva  
dei tuoi rami  
avvolgenti

resistendo alla tentazione  
di volare via  
mentre ora la gravità  
offre  
l'opportunità  
di una caduta  
più morbida

[Poesie dalla silloge *Because you love* (Cross-Cultural Communication, Merrick, New York 2011).  
Traduzione di Annelisa Addolorato.]

### Notizia.

**Maria Bennett** insegna scrittura creativa presso il College della Hostos Community della Città Universitaria di New York, dove per più di ventisette anni è stata docente di inglese. Sue poesie sono state pubblicate in varie riviste e periodici, tra i quali *California Quarterly*, *Timber Creek Review*, *Gargoyle*. Sue traduzioni in inglese dei poeti ispanofoni Nancy Morejon, Ernesto Cardenal e Cintio Vitier sono apparse su *Nexus*, *Crab Creek Review*, *Esprits*. Sta attualmente lavorando alla traduzione dell'opera del poeta spagnolo Carlos Edmundo de Ory. Sue recensioni e articoli sono apparsi in varie testate, tra cui *The Daily News*, *Utne Reader*, *Epicurean*. Ha pubblicato la monografia critica *The Unfractioned Idiom: Hart Crane and Modernism*, apparsa nel 1987 nelle edizioni Peter Lang.

## ANNA BARKOVA

### 1

#### *Caro nemico*

Sta di là, da quella parte, coi nemici,  
il mio amico di un tempo.  
O morte, vola a me,  
da care mani!

Io sto in cordoglio, sulla collina,  
mentre da loro – brillano fuochi.  
Di me che mi tormento qui nel buio,  
amico mio, ricordati!

Sento un fruscio nell'erba:  
non saranno i suoi passi?  
No, non è lui, indietro lui non torna.  
Perché siamo nemici.

Oggi non prendo sonno, amico caro...  
Ma domani ti mando  
uno sguardo d'amore, e poi  
premo il grilletto.

Adesso dormi, è l'ora,  
e tu sei così stanco!  
Ti bacerà sul petto la mia palla,  
io sulla bocca.  
(1921)

### 2

#### *Russa d'Asia*

Su, questa sera sventola  
il fazzoletto di fiamma,  
va' per i prati, o mia  
russa d'Asia.

Giallo visetto arrogante,  
occhi a fessura, leggera  
danza il trepàk, o mia  
russa d'Asia.

Litigiosa e audace  
e crudelmente lieta,  
tu mi hai rubato il senno,  
mia russa d'Asia.

Tu e io abbiamo un solo sangue, un solo

fuoco a scaldarci, un vino  
a inebbriarci di danze, o mia  
russa d'Asia.

Serra le braccia, soffia  
una vampa nel cuore, l'anima spalanca  
ai quattro venti, o mia  
russa d'Asia.

In questa sera di porpora  
sventoleremo il fazzoletto  
e poi danzando ci dilegueremo,  
mia russa d'Asia.

## II

Io ho tenaci commerci col diavolo,  
gli vendo l'anima.  
Ma sì, datti al lusso, tu nero!  
Io rido, ti stuzzico e canto.

Gialla passione, catene  
che inchiodano, io  
però almeno una volta volerò  
in fondo alle steppe mongoliche.

Mi paghi ancora... Tu stesso  
sai del pagamento.  
Ehi, diavolo! Non lesinare, avrai  
poi nostalgia dei miei capelli rossi.

Ehi, come strema la passione del giallo!  
Su, diavolo, compra, non lesinare!  
Spargerò le ultime forze  
nella riarsa steppa mongolica.

## III

M'incantò il tuo visetto giallo  
e il taglio stretto degli occhi.  
Mi hai liberato l'anima come premendo un grilletto,  
si è rizzata la fame prima del volo.

A te, idolo, a te io mi prostro  
e al coltello stridente del boia,  
di ciò che vidi dietro di loro  
non dirò nulla a nessuno.

Io – in furiosa destrezza di mongola.  
Il mio canto – lamento sdegnato  
stracolmo di caldo e disordine  
d'immemorabili tempi terribili.

L'occhio stretto nella brama, nel riso,  
il mio giallo innamorato tace.  
Perché non mi affida  
le chiavi del regno mongolico?

Pallido mondo che spaventato rifiuta  
l'amore della mongola folle.  
O charakiri, soccorso! Che trabocchi  
il selvaggio sangue mongolico.  
(1921)

### **3**

#### **Pena tartara**

Viene dal Volga, dai tartari la pena  
che ho da lungo, la mia pena antica,  
la sorte di mendica e di regina,  
steppa, cavalli, secoli che corrono.

Per la steppa salata dei kazaki  
vagavo a testa nuda, nel sussurro  
dell'erba arsa di sete, moribonda,  
nell'ululo dei lupi, dove piange il vento.

Andar senza paura né pensieri  
né meta verso i lupi occhi di bracia,  
verso trionfo, infamia e una corona,  
perdendo forze, non contando i giorni.

C'è un confine spinato alle mie spalle,  
una bandiera rossa ormai sfiorita,  
davanti a me – morte, vendetta, onori,  
sole o selvaggia tenebra dell'ira.

Tenebra d'ira arde nei falò –  
anche grandi città stanno bruciando,  
già soffocate in putride vergogne,  
opresse da fatiche che non vogliono.

Tutto che brucia, tutto che va in cenere.  
Ah, perché respirare mi fa male?  
Parente stretta degli europei  
ti sei fatta, o buia anima tartara.  
(1954)



#### 4

\*\*\*

Amo con cattiveria, con dolore,  
col respiro pesante, affaticato,

con attimi di gioia come in volo,  
con nuvoli che incombono sul cuore,

con risa di selvaggio turbamento,  
con suppliche di carezze e di perdono.  
(1954)

#### 5

##### **Accanto**

Ed ecco tutto torna come prima,  
la solitudine e non avere strada.  
I piedi nello stesso fango russo,  
stessa miseria, stesse malattie.

Ancora accanto a chi edifica, a chi tiene il potere,  
accanto alla fortuna d'altri, a te straniera,  
al caldo fumo d'altri,  
per via, finché non crolli, accanto... Accanto.  
(1955, vigilia della liberazione)

#### 6

\*\*\*

Noi sentiamo solo per la rima  
e per l'estetica moriamo di fame.  
È per la gloria che prendiamo il tifo,  
andiamo a fuoco solo per un verso.  
Solo nel nome della letteratura  
peccati e imprese. Il sangue  
sprizza dalla nostra pelle lacerata  
per far più belli i versi.  
(1955)

#### 7

##### **SOGNO**

In vita tremavo dal freddo  
quand'era caldo – così stava scritto.  
Al tempo dei tempi il diavolo  
mi deve aver stretto la mano.

E in questo sogno ho sentito  
cosa vuol dire paradiso e inferno.  
E ho sentito: per me  
non c'è via di ritorno.

Lui dovevo servire,  
gli ero stata assegnata.  
Un sogno maledetto,  
e non lo capirò fino alla tomba.

Ho letto molti libri  
ma l'enigma permane.  
Questo soltanto so, che satana  
mi ha stretto la mano nell'infanzia.

È dall'infanzia che penso a lui  
per quanto lo maledica,  
e il freddo mi brucia come fuoco  
e mi fa venir sonno.

L'anima ha un freddo smisurato,  
è rinchiusa nel ghiaccio,  
e da questo sogno non trovo  
la via verso gli umani.  
(1971)

## **8** **IL DOPPIO**

Di dove vieni  
e vai dove?  
Sei qui per niente,  
tu sei rossa, io canuta.  
Noi non siamo una coppia.

Tu cammini con me  
ma da tempo ci siamo separate.  
Siamo una cosa sola,  
ma diverse per un'inezia.

Tu rossa, giovane,  
io in tutto una vecchia.  
Una lunga miseria nel cuore  
m'intona uno smorto motivo.

Tu hai fatto sodoma e gomorra,  
zingara rossa,  
e un organino malato rantola  
diosachecosa.

Guarda, i miei occhi  
un tempo dorati  
ora non vedono un acca,  
sono torbidi, vuoti.

Qualcuno ne estrasse l'oro

per riempirli di tenebra.  
Va' via, che il diavolo ti prenda!  
Noi non siamo affini.

Presto sarà il turno della morte,  
la festa è stata breve,  
ma la strega non si allontana,  
danza e schernisce l'anima.

E canta: non è tutto uguale –  
l'oggi e il domani?  
Giacché non è dato a nessuno  
di riscattarsi dagli inferi.

Non fare chiacchiere inutili,  
testa nel ghiaccio!  
Con una tarda penitenza  
non si riscattano i tuoi peccati.

Io sono rossa, tu sei canuta,  
eppure siamo una coppia.  
Tu che hai taciuto per anni,  
effonditi, chitarra.  
(1971)

[Da *Večno ne ta (Mai quella, in eterno)*, *Opere*, a cura di L.N.Taganov, ed. Fond Sergeja Dubova, Mosca 2002. Traduzione di Anna Maria Carpi.]

### **Notizia.**

**Anna Barkova** nasce nel 1901 a Ivanovo Voznesensk, cittadina industriale detta la Manchester russa, e muore a Mosca nel 1976. È figlia di povera gente ma frequenta il liceo. Scrive sul giornale locale "Paese operaio" e il suo esordio poetico, "Donna" (1922), suscita l'entusiasmo dell'allora commissario per la cultura Lunačarskij che le predice la fama e l'assume come segretaria al Cremlino, ed è qui che ha inizio il suo cammino di imprudente ma innocua dissidente, vittima di successive delazioni, che le costerà, in tre riprese, fra il '34 e il '65, trent'anni di gulag. Negli anni 70 i suoi scritti circolano in samizdat. Una vasta notorietà arriverà più tardi, prima col volume antologico del 2002, poi con "Otto capitoli di follia" (2009), racconti e diari che prendono il titolo da una sua fiction degli anni 50, sequestrata come documento antisovietico, in cui il diavolo lamenta che a Est e a Ovest l'umanità oltre a Cristo ha rinnegato anche lui per darsi a un'uguale e indifferente bassezza. Col diavolo di dostoevskjana ascendenza s'intreccia un dionisiaco mito personale, di essere di origine tartara ovvero asiatica, e dannata per sempre. Ma dannazione è anche la dedizione, tutta occidentale, all'assoluto della poesia. Barkova era un'insonne lettrice dei classici e dei contemporanei.

## RACHEL BLAU DUPLESSIS

*Bozza 76: Tavolo di lavoro con modelli in scala*

1.

5 1/2 x 8 1/2. Un senso del perduto è plissettato, increspato,  
pressato sulla pagina,  
intramando la brossura di lotterie fantasma.  
Si tratta di fare a brandelli o fondare? Neutrale, d'impegno,  
metamorfico e/o in rovina?

Sì.

La condizione dell'essere  
sotto il sole mutevole nel bel mezzo dello,  
per quanto a noi scarso, spazio  
vasto e radioso  
del tempo accidentale, litica  
melanconia,  
e rua lattea,  
è – quel che è.

2.

Primo,  
Questo e  
è rosso. Rossi grilli laccati calano  
il ritmo quando  
l'incontro del caldo e del freddo è troppo  
per loro.  
E verde.  
Carapaci di cicala sul marciapiede,  
crepitio d'ali di cenere.  
Niente da dire. Solo  
un bagliore.

Bagliore!

3.

Qui: un mucchio di rametti ed erba secca, nuda, arsa, un mucchio che, non te l'aspetti, se tenti di  
prenderlo in mano viene su intero. Questo mucchio a caso *di* robaccia si tiene insieme! Fasci  
d'erbacce e zeppi ingarbugliati, gli spazi in mezzo, la grezza irregolarità, i fatti e gli effetti,  
l'equilibrio e la torsione, tra forza e strombatura. Ne cade un poco solamente.

4.

Nel vuoto  
l'alfabeto è folto, freme,  
e infittisce,

dispiegandosi  
di fronte a sé.

5.

[Niente da costruire.  
Modello DUNKEL.  
Il vuoto non si “riempie”.  
È dunque (quasi) letterale.]

6

avviene in doppi misti:  
sfumare e smaltare,  
d'asfalto e dissestato,  
in oltre e in ostruzione.

Ma la relazione dell'uno con l'altro, il gioco  
tra la mano di fondo e il colore, tra opaco e trasparente, visione e foschia?

Gemelle alternative  
in onde e nodi tra  
precarie antinomie  
precipiti asserzioni.

7.

Lampadine a incandescenza sopportano appena questo disperarsi.

Allora spegni  
la luce!

Guarda nella notizia nera.

Il suo Segnale è impronta d'ombra.

I suoi Inviati Medicanti

presentano se stessi e le loro credenziali,  
sono incisi come lettere sul palinsesto.

Sapevo cosa volevo. Era la nera notte

incessante sovrascritta

(nott-izia, ti sento);

volevo un “vorticoso attutimento” ma a parole.

8

registra non si sa dire che.

Motivo d'ombra,

Motivo di sospiro,

Dura indicarlo.

La Forma a cuneo del Proiettile rimbalzato  
sul tutore della spalla

Il *la* e

-la.

Registrarli

senza

manometter-

la.

9.

Trovato carta & fibra

polpe e pliche

una pila di quaderni riposti

nascosti nel desolato padiglione di versi

trovato carta & fibra

ho disfatto il libro

bisbiglio basso e fremito, afono

dalle foglie cadute del testo.

Ri-legato i fogli con giunchi dolci e frusta

ho annodato tickets polilingui, doux din-don-din

e obliterato biglietti d'andare e ritornare,

avanti e indietro,

uno per entrare nel libro

uno per fuggire dal libro.

10.

Prendi “epistola.” Poi “stel-.” Il suffisso proto-indoeuropeo del mio *American Heritage Dictionary* dà porre, collocare, piazzare, spedire un dispaccio. Dà quieto, saldo, sito; apostolo, diastole, peristalsi, mettere in ordine, allestire; dà stagliare: stabile, piedistallo o gestalt; dà stallone, sedia, stantio; dà stilo o germoglio, stolido e stolone, stelo, legno, palo; solido e pilastro. E stele. Tutto questo induce a pungenti scorribande in stralci di sconnesse narrazioni, affondi in strati socio-psicologici, e, in più, i vettori turbolenti di suggestioni diseguali. Esattamente il dono. Sensazioni moltiplicano, e nessuno può metterle “in” parole. Sebbene siano parole. E *parole* è là da dove



vengono. Questo esiste e intacca, afferma e nega. Poiché tu sei collazione dei loro socio-strambi sé; una scheggia delle loro condizioni scisse. E sei, tuttavia, il loro oratore. Non si tratta di passività e brossura, ma di piacere e diritto che viene dalla perdita di molto – non tutto – del volere giudicante, mentre il polso della lingua prova i suoi percorsi viscerali attraverso le tue proprie vibrazioni e resistenze. La lingua con le sue impetuose, eleganti ondate di richieste e desiderio ti si aggrappa, ti attraversa, mentre tu rimani in estasi spiazzante almeno fino al punto di venire, almeno fino a qualche comprensione.

11.

Discanta, infila nella furia  
un cavo. Non la sentiamo, la cosa che ci marchia  
Non vediamo quel “la” che marchia  
Non li tocchiamo, quelli che ci marchiano.

Li conosciamo solo  
dentro questo reticolo futuriale.

Rumore bianco  
(ancora parla)  
parole oscurate  
(ancora parlano)  
Essa  
(parlando  
ancora)  
è ferma, parlando.

La lingua  
ama farsi parlare.  
È solo che chi ascolta  
ne è orbato.

12.

Volevo solamente scrivere piccole, e tuttavia affamate, frasi,  
piccole.

Ma tanto trabocca all'improvviso che è come  
concretare un gigantesco muro.

13.

I talismani di questo o quello sono passati in giro.  
Le loro “pieghe vengono a contenere il flusso del tempo.”  
Pieghe a fluttuare, venute a con-, tenere al tempo.  
Bello. Davvero.  
E questa è anche una teoria delle macerie.  
Non ironica, ma saturata nell'ironia.

14

manca.  
Una di quelle cose perse.  
Non ho idea di dove sia finito.

Forse messo per sbaglio in un altro faldone,  
sotto falso nome, falsa sigla, fuori posto,  
un incidente, quella macchina che scatta,  
il suo capriccio malizioso, che cinguetta  
nonostante la – tragedia.  
Non c'è nulla (perciò)  
(per così dire) in questo posto.

15.

Non puoi averla troppo vuota. Non puoi averla troppo piena. Consapevole  
in ogni caso, del delirio e della calma.  
Almeno uno schizzo criptico:

ombre di parole si trascinano verso rotte d'ombra;  
immagini ricche nell'intensiva;  
nodi di zirli per uccelli e trilli di lazzi trinnn;  
fiori nell'erba morbida, varia, graminacea;  
pezzi in una serie innervata di inesplicabile...

e così via.

16.

“Un poco epica” ma appena  
vivida o erudita; digressiva  
ma che mai arriva in nessun posto di speciale, salvo questo.

Tutti momenti sublimi e insistenti, rapide battute e controscena  
tutto realistico errante  
diagonale  
saturato  
in eccesso di se stesso  
quand'è veramente fortunato  
vaglia con cura lungo lo spazio ristretto  
nella zona di pressione  
tra y & n.

17.

Riguarda solo verso, forma, intenzione, spezzatura, movimenti?  
Riguarda solo ornati, commenti concettuali,  
rompere i presupposti in un modo o nell'altro?  
Asse? Assale? Estasi? Indifferenza?  
Caso, sorte, perdita, disprezzo,  
riguarda solo illusione allusione, citazione, ripetizione?

Tutto,  
frizione, modello, almanacco,  
tutto su ogni parola,  
momento-per-momento

responsabilità  
mise à nu,  
discrezionale di slang,  
numerologia matura e intensificazione dello snap.

Sempre implicato e involuto,  
non al centro del  
giorno, ma sempre  
spaiato, sempre dispari,  
sempre  
obliquo.

18.

Con sforzo e attenzione tradurre dal francese o dall'italiano parole un tempo anglofone di nuovo in inglese, o dall'inglese all'inglese, o da qualcosa a qualcos'altro, guardandole splendere, modulare, divergere. O trovare accidentalmente scritture – chi le ha fatte? Parole messe così, dal rovinio dei giorni nel generale cerca-cerca e nello sfascio. Queste parole ricordano a una persona in modo intermittente che qualcosa è accaduto e sta accadendo di nuovo, che questo accade ancora e ancora, così che l'insieme, si può dire, è una poesia articolata in cento modi e oltre, ma al tempo stesso quell'insieme è così tante opere diverse che non si può né unificarle, né darne conto. Potremmo dirlo un fallimento. Voglio dire, un piacere. (Infatti proprio fallimento – in quella scala e a quel livello di ostinazione – fu una delle poche cose che prevedi).

19.

Sgombra il tavolo! Spezza l'alleanza!  
Liberati di quelle piccole macchine!  
Comincia!  
Qui! E anche qui!

Ma potrebbero essere opere visive che sfruttano i campi pixillati.  
E potrebbero essere parole visive.  
O poche parole scelte con una composizione indistinta sul retro?

**OLA**  
par <  
**TITURA**

in un No No No

tebook

“Le mie opere sono costruite e poi fatte a pezzi, e poi re-incollate e rifatte, e poi fatte a pezzi di nuovo, l'intera faccenda è veramente senza fine.”

Luglio-Settembre 2005

*Note a Bozza 76: Tavolo di lavoro con modelli in scala.* La citazione nella sezione 13, “folds come to contain...” [“pieghe vengono a contenere...”] è da Charles Altieri, “Taking Lyrics Literally,” *NHL* 32.1 (Winter 2001), 273. La citazione che chiude la sezione 19 è dell'artista visivo Ray Johnson. *Ray Johnson: Correspondences*. Eds. Donna De Salvo and Catherine Gudis, Ohio: Wexner Center for the Arts and Paris: Flammarion, 1999, 191.

*Draft 76: Work Table with Scale Models* è tratto da Rachel Blau DuPlessis, *Torques: Drafts 58-76* (Salt, 2007). Tutti i diritti sono riservati.

(Traduzione di Renata Morresi)

#### **Notizia.**

**Rachel Blau DuPlessis** (1941, New York) è poeta e saggista. Ha insegnato Letteratura inglese e Scrittura creativa alla Temple University di Philadelphia. Nota per gli studi di poesia anglo-americana e critica culturale e di genere, nei suoi libri esplora come gli usi dell'immaginario e le rappresentazioni estetiche si intreccino alla storia sociale e al dibattito politico-culturale. La composizione del poema lungo *Drafts* comincia a metà degli anni Ottanta, prendendo le mosse dagli oggettivisti americani George Oppen e Louis Zukofsky, dall'impeto poematologico di William Carlos Williams, dalla sfida ideologica con Ezra Pound, dalle riscritture del canone poetico di H.D., e dalle sperimentazioni coeve dei Language Poets. Tutt'oggi è ancora in corso. Una vasta selezione di testi è leggibile in rete alla pagina dedicata a DuPlessis della SUNY Buffalo: <<http://epc.buffalo.edu/authors/duplessis/>>. Molti file sonori sono nell'archivio on-line della University of Pennsylvania: <<http://writing.upenn.edu/pennsound/x/DuPlessis.php>>. Una corposa antologia di testi critici sull'opera di DuPlessis è apparsa su *Jacket2*: <<https://jacket2.org/feature/drafting-beyond-ending>>.

In italiano: *Bozza 42: Epistola, Studi*, in *Smerilliana*, Settembre-Dicembre 2004 (pp. 175-192), *Dieci bozze*, Vydia, 2012, introduzione di Renata Morresi, e *Bozza 111: Arte povera*, Arcipelago 2012, tutte le traduzioni a cura di Renata Morresi.

## PAUL HOOVER

— 1 —

The nuclear destruct club  
is now our common language,  
but I wouldn't speak it here.  
Thus the novel begun, twenty  
angels blue and overt because  
of what they do for a living.  
The novelist wrote that down.  
Prominent dorsal fins. To eat  
a sandwich of roses in front  
of subtle horses. Because  
the novel's thinking. Silence  
with open eyes impromptu as perfume,  
stifling as saliva. I. He couldn't  
find his mind. Harmonicas among.  
To suffer summer all night long.  
The shadow of a portrait.  
Caresses read in bed. The smell  
of fur when it's recently dead.  
Ceaseless public weeping.  
Other rational voices. I wear  
a black sleep mask but never  
seem to sleep. The night  
lights up with horses, makes  
a different distance, like  
solitude and servitude,  
private drivers of artist'  
cars. Those of us who have no  
feeling, #!?\*&, or so the saying  
goes in the very eroticized space  
this act of attention needs.  
Necessary figuration. Certain  
death and madman theory left it  
to a brick, one above the average.  
I'm counting the elephants that pass  
the Greyhound station, so don't  
give me that hint. It's a major  
plot motivation, far as we can tell.  
Those of us in hell. She called it  
*Baby Driver*. The '68 convention.  
Eagerness is a symptom. I mean  
Russell Edson. One thing after another  
and who provides for this desire?

Il club della distruzione nucleare  
è ormai lingua d'uso comune  
ma qui è meglio non adoperarla.  
E così cominciava il romanzo, venti  
angeli blu e sinceri per via  
del lavoro che fanno.  
Il romanziere lo scrisse subito.  
Pinne dorsali pronunciate. Mangiarsi  
pane e rose davanti a  
un cavallo sottile. Perché è  
il romanzo a pensare. Il silenzio  
ad occhi aperti improvviso come profumo,  
soffocante come saliva. Io. Non riusciva  
a trovarsi il cervello. Armoniche in mezzo.  
A soffrire l'estate per tutta la notte.  
L'ombra di un ritratto.  
Carezze lette a letto. L'odore  
della pelliccia quando è morta da poco.  
Interminabile pianto pubblico.  
Altre voci razionali. Indosso  
una maschera da notte nera ma  
non riesco mai a dormire. La notte  
s'illumina di cavalli, copre  
una distanza diversa, come  
la solitudine e la schiavitù,  
autisti privati d'auto  
d'artista. Quelli di noi che non hanno  
sentimenti, #!\*&, o almeno così  
si dice in questo spazio eroticissimo  
di cui ha bisogno quest'atto d'attenzione.  
Raffigurazione necessaria. Una certa  
morte e le teorie di un folle puntano  
ad un mattone, uno al di sopra della media.  
Sto contando gli elefanti che passano  
davanti alla stazione degli autobus, e quindi  
non c'è bisogno di farmi segni. Sembrerebbe  
un modo per far procedere l'intreccio.  
Quelli di noi che stanno all'inferno. Lei lo  
chiamava *Baby Driver*. Il congresso del '68.  
Non vedere l'ora fa parte dei sintomi. Cioè  
Russell Edson. Una cosa dopo l'altra  
e chi ce la fa a soddisfare questo desiderio?



We heard of it by accident,  
hymns from a church piano  
where there was no church.  
Great use of English, halting,  
list of places slept,  
and squeak of toe on floor  
sustained to epic length.  
I loved lying prone outside  
the abattoir. Valerie with  
a blue attitude made me want  
to dance. That the child is older  
is much improved. Good fictive detail  
like Cobras and Uzis. Needs tragedy  
by definition. Good timing at the end.  
Death has beautiful costumes,  
but on the whole it needs more speed.  
Cutting the thread of course  
is symbolic. I had thought  
of the title “Death Constructs a Woman.”  
The four selves of Fernando Pessoa  
compared with Elinor Antin,  
Elinora Antinova with Rose Sélavy.  
I’ll be your Ubu Roi, but not forever,  
Andrei. Ambition to change the world  
might not be egoic, but you better  
check with me. His small ambition  
killed the goldfish and the cat.  
I ache, he said, not Ike.  
Ritual and menace, a nighttime  
setting with fire. I walked away,  
the final survivor. He acted  
the crying and smiling, that’s why  
it scared him to death. Mud queens  
in the woods. The spitting business  
was great, also slapping faces.  
Breathe me into your diary,  
and I will limp in light.  
In a liquid sense, her face.  
I made myself a scissor by using  
my incisors. Because I’m pants  
in space. Opera in a rowboat.  
Nun in a weird little wig.

Sentimmo, come per caso,  
inni suonati da un organo di chiesa  
là dove non c'erano chiese.  
Un'ottima padronanza dell'inglese, approssimativa,  
una lista di posti in cui si è dormito,  
e lo squittio di un alluce sul pavimento  
continuato per una durata epica.  
Mi piaceva molto starmene disteso  
fuori dal mattatoio. Valerie di  
umore blu mi ha fatto venire voglia  
di ballare. Ora che il bambino è cresciuto  
è migliorato molto. Un buon dettaglio finto  
come i Cobra e gli Uzi. C'è bisogno di tragedia  
per definizione. Un buon tempismo alla fine.  
La morte veste costumi bellissimi,  
ma a guardarci bene dovrebbe andar più veloce.  
Tagliare il filo è naturalmente un fatto  
simbolico. Ho pensato questo  
titolo "La morte costruisce una donna".  
I quattro io di Pessoa  
a confronto con Elinor Antin,  
Elinora Antinova con Rose Sélavy.  
Andrei, sarò il tuo Ubu Roi, ma non  
per sempre. L'ambizione di cambiare il mondo  
potrebbe non essere egoista, ma è meglio  
che ti consigli con me. La sua piccola ambizione  
ha ucciso il pesce rosso e pure il gatto.  
Mi fa male, disse, ma quali mele(1).  
Il rito e la minaccia, una scena  
notturna con il fuoco. Me ne sono andato  
sulle mie gambe, l'ultimo sopravvissuto. Ha  
recitato il pianto e il riso, è per questo  
che l'ha spaventato a morte. Regine del fango  
nei boschi. L'industria degli sputi andava  
a gonfie vele, così come quella degli schiaffi.  
Soffiami nel tuo diario,  
e zoppicherò nella luce.  
Il suo volto, in un senso liquido.  
Mi sono costruito un paio di forbici  
usando i miei incisivi. Per via che sono  
un paio di pantaloni nello spazio. L'opera in una barca  
a remi. Una monaca con indosso una parrucca strana.

Inside her own story, Mandy knew there was danger. She locked all the doors and drew the shades down tight, sealing them at the bottom with strips of silver tape. Then she taped the cracks around the doors, hermetically sealing herself into the room that well could be a chamber of doom. Suddenly gas seeped into the place, and Mandy's face turned purple. Nothing ever happens to me, she used to think, and now everything did. She sank back into herself, as one would sit in a chair. Sir Francis Drake circumcised the world with a hundred foot clipper. The Elizabeth's navy defeated the Spanish armadillo. Dawn light looked cheap when trooper Simpson aimed his rifle at the Bengal tiger outside Valdosta, Georgia. It had managed to escape from the travelling zoo consisting of two Chevy vans and wandered the beltway most of the night, eyes bright as a porcupine's. Solomon, one of David's sons, had 500 wives. Socrates died from wedlock. Squeezing the trigger was easier in Vietnam; light flashed across the road, and the tiger lay on its side. "While you're saving your face, you're losing your ass." said Lyndon Johnson in 1968. "Perception is reality," said Jack Valenti. *Laugh-In* and *Petticoat Junction*. Janis Joplin and Jimi Hendrix. Twenty sappers enter compound. Please describe the feeling of bleeding to death, then act it out in a dance. More points if you add music and slides.

Dentro la sua storia, Mandy sapeva che c'erano pericoli. Chiuse a chiave tutte le porte e tirò giù le tendine, sigillandone il fondo con strisce di nastro argentato. Poi coprì col nastro le fessure intorno alla porta, sigillandosi ermeticamente dentro la stanza che si sarebbe detta un'anticamera di morte. Improvvisamente il gas cominciò a diffondersi nella stanza, e il volto di Mandy si fece viola. Non mi succede mai niente, aveva sempre pensato, e adesso le era successo di tutto. Tornò a rifugiarsi dentro sé stessa, come un'altra si sarebbe abbandonata su una poltrona. Sir Francis Drake aveva circonciso il globo con un clipper(2) di cinquanta metri. E poi la marina di Elisabetta sconfisse l'armadillo spagnolo. L'alba riluceva pacchiana quando Trooper Simpson spianò il fucile contro la tigre del Bengala, nelle campagne di Valdosta, in Georgia. Era riuscita a scappare dal circo itinerante che era composto da due furgoni Chevy e s'era aggirata per la circonvallazione per tutta la notte, con gli occhi accesi come porcospini. Salomone, uno dei figli di Davide, aveva 500 mogli. Socrate morì di matrimonio. Premere il grilletto era molto più facile in Vietnam; la luce guizzò dall'altra lato della strada e la tigre era lì riversa su un fianco. "Mentre ti preoccupi di salvare la faccia, ti stai giocando il culo." disse Lyndon Johnson nel 1968. "La percezione è realtà." disse Jack Valenti. *Laugh-in* e *Petticoat Junction*. Janis Joplin e Jimi Hendrix. Venti zappatori entrano nella base. Per favore, descriva cosa si prova a morire dissanguati, poi lo reciti a passo di danza. Punti extra se ci aggiunge musica e diapositive.

Of, on, through, out, near,  
under, upon, after, over,  
beyond, beneath, between,  
behind, before, betwixt,  
above, about, around, among,  
as, if, to, in, by, off, from,

with, for, toward, inside,  
beside, along, alone, within.

Recklessly, ceaselessly, hopelessly,  
sweetly, roughly, merely, nearly,  
subtly, remarkably, horribly, fairly,  
hopefully, awfully, lawfully, nobly,  
coldly, nervously, normally, morally,  
strictly, wildly, largely, rarely.

— 7 —

Di, su, tra, fuori, vicino,  
sotto, sopra, dopo, oltre,  
al di là, al di sotto, in mezzo a,  
dietro, al di sotto, frammezzo,  
al di sopra, circa, intorno, dei,  
come, se, a, in, per, al di fuori, da,  
con, pro, verso, dentro,  
accanto, lungo, soltanto, all'interno.

Sconsideratamente, incessantemente, disperatamente,  
dolcemente, rudemente, semplicemente, quasi,  
sottilmente, notevolmente, orribilmente, giustamente,  
speranzosamente, bruttamente, legalmente, nobilmente,  
freddamente, nervosamente, normalmente, moralmente,  
strettamente, selvaggiamente, largamente, raramente.

— 8 —

She hated milk. Its whiteness  
seemed so artificial, like the pink  
in Pepto-Bismol. He often felt peevish  
after playing Beethoven,  
as if the music had moistened the keys.  
She had the habit of turning up her eyes,  
which made her statuesque.  
The young man recited his personal creed.  
The vicar admonished Rita.  
The waiter resembled Peter.  
The food resembled Millicent's feelings.  
Thelma and Randy stood at Dante's grave,  
having no idea who the guy had been,  
and feelings of sadness came over them.  
It loved ugly things.  
We always spoke in sentences.

I looked like him, because I was he.  
She tried suicide  
by eating too many marshmallows.  
“One ought to go to the store,”  
one often exclaimed.  
“Our friends are wretched,”  
was a common refrain.  
“What’s the movie about?” we queried.  
Emily knew but she wouldn’t tell,  
and Allen had been secretive  
since the Isle of Juan Fernandez.  
“That explains it,” she stated.  
“One must do what one must do,”  
one feigned. “I am based on a story  
by E.M. Forster,” I blurted at dinner.

— 8 —

Lei odiava il latte. La sua bianchezza  
sembrava così artificiale, come il rosa  
del Pepto-Bismol. Lui spesso diventava irritabile  
dopo aver suonato Beethoven,  
come se la musica avesse ammollato i tasti.  
Lei aveva l’abitudine di sollevare in alto lo sguardo  
il che le dava un’aria staturia.  
Il giovanotto recitò il suo credo personale.  
Il vicario rimproverò Rita.  
Il cameriere assomigliava a Peter.  
Il piatto ricordava i sentimenti di Millicent.  
Thelma e Randy visitarono la tomba di Dante,  
senza sapere bene chi fosse stato da vivo,  
e si fecero prendere dalla tristezza.  
Amava le cose brutte.  
Pronunciavamo solo frasi complete.  
Sembravo lui, perché ero lui.  
Lei provò a suicidarci  
con un’overdose di marshmallows.  
“Bisognerebbe andare a fare la spesa”,  
diceva spesso qualcuno.  
“I nostri amici sono dei poveracci”,  
era un ritornello comune.  
“Di cosa parla il film?” interrogammo.  
Emily lo sapeva, ma non voleva dircelo,  
e Allen se ne stava sulle sue  
fin dall’Isola di Juan Fernandez.  
“Adesso si spiega”, disse lei.  
“Bisogna fare quello che serve”,  
finse qualcuno. “Sono basato su una storia

di E.M. Forster”, confessai a cena.

— 13 —

a carved wave  
or boundary  
and made  
and grazed  
that we build  
in its completion  
an emptiness of fence  
intriguing plasm  
or winch  
among repulsive gods  
a bop  
on harp piano in sand  
Beauty proceeds  
like Esther Williams  
releasing a breath underwater  
while the afternoon dims  
and Amy stirs  
beneath the trestle she dreams  
knives and forks in a row on linen  
forty pairs of hands  
each a year older  
and deeper in debt  
engineers  
in a sea of meaning  
bespectacled  
Aristotles  
while daughters shyly sky  
& weathered nature  
grips the field  
dissolves in being It  
like ego in object, car in fog  
The commissar of light  
surrounds the thing it sees  
& the author is a project  
except for the movement of hands  
I is not a person  
like “moxie” in Bukowski’s mouth  
Baraka as a text  
seizures and readers  
and schoolboy soprano  
All poetry brilliantly fades  
as the tears of our lady  
see with amazement

the moth inside the bulb  
The novelist combed his hair  
in the subtext of the question  
faithless at the gates  
manuscript in hand  
condemned to repeat no angel's fall  
in the mediocre prose  
The theory was  
no story  
distinctive decaying connections  
a bad infinity  
of mistranslation  
without the risk of grandeur  
the "overfamiliar object"  
acute in the gravest ear

— 13 —

un'onda intagliata  
o confine  
e fatto  
e pascolato  
che abbiamo costruito  
nella sua interezza  
un vuoto di recinti  
plasma intrigante  
o argano  
fra gli dei ripugnanti  
un buffetto  
sull'arpa un piano nella sabbia  
La Bellezza procede  
come Esther Williams  
che lascia andare il fiato sott'acqua  
mentre il pomeriggio smorza  
Amy si agita  
sotto il cavalletto dei suoi sogni  
forchette e coltelli in fila sulla tovaglia  
quaranta paia di mani  
ciascuna un anno più vecchia dell'altra  
e ancora più coperta di debiti  
ingegneri  
in un mare di significato  
occhialuti  
Aristoteli  
mentre le figlie timidamente cielo  
& natura consumata dagli elementi  
afferra il campo  
si dissolve nell'essere la Cosa stessa



come l'ego nell'oggetto, un'auto nella nebbia  
 Il commissario alla luce  
 circonda quello che vede  
 & l'autore è un progetto  
 a eccezione del movimento delle mani  
 Io non è una persona  
 come "forza" in bocca a Bukowski  
 Baraka come testo  
 annessioni e lettori  
 e soprani scolaretti  
 Tutta la poesia brillantemente impallidisce  
 come le lacrime di nostra signora  
 ammira con meraviglia  
 la falena dentro la lampadina  
 Il romanziere si pettinò i capelli  
 nel sottotesto della domanda  
 fedifrago alle porte  
 col manoscritto in mano  
 condannato a ripetere la caduta di nessun angelo  
 in una prosa mediocre  
 La teoria non era  
 per niente una storia  
 distinti collegamenti in decadenza  
 un'infinità cattiva  
 di mancate traduzioni  
 senza rischi di grandezza  
 l'"oggetto straconosciuto"  
 acuto nella più grave delle orecchie

[Da *The Novel: A Poem* (New York: New Directions, 1989-1990)]

[Traduzioni di Gianluca Rizzo.]

**Note.**

(1) L'originale gioca con "I like Ike," il famosissimo slogan elettorale per le elezioni presidenziali del 1952, che ha fatto vincere Dwight D. Eisenhower (Dwight = Ike). Ma in questa poesia invece di gradire (*like*) Ike, si parla di provar dolore (*ache*).

(2) Qui si gioca sull'ambiguità *circumnavigare/circoncidere* e il doppio significato di *clipper*, allo stesso tempo un'imbarcazione veloce, nel gergo nautico, e una forbice (o cesoia, o altro strumento per tagliare) nella lingua di tutti i giorni.

## Notizia.

**Paul Hoover** è nato nel 1946 a Harrisonburg, in Virginia. È stato per molti anni *poet in residence* al Columbia College di Chicago, e dal 2003 si è trasferito a San Francisco dove insegna *creative writing* alla San Francisco State University. È redattore della rivista *New American Writing*, e curatore di una fortunata antologia intitolata *Postmodern American Poetry*. Nel corso della sua carriera ha vinto numerosi premi e riconoscimenti, ed ha pubblicato quindici raccolte di versi, un volume di saggi e un romanzo. I suoi due libri di poesia più recenti sono *desolation: souvenir* (Omnidawn Publishing, 2012) e *Sonnet 56* (Les Figues Press, 2009).

## DEVIN JOHNSTON

### *Clouds*

*What* and *what* and *what* and *what*  
reiterate the clouds, igneous  
in source and crushing weight  
ten thousand feet above the earth.

Locked and forgotten in states of want,  
from the kitchen sink we watch them roll  
against the sun – diurnal, tidal:

spume of Puget Sound, eggs  
boiled at Little Bighorn, evaporated  
birdbaths on display, sunbathers  
stretched beside the pool; August clouds  
retentive of  
a flashing glimpse.

We say, *that's life, that's love*—

Yet the active file distinguishes  
hounds, greyhounds, mongrels, spaniels, curs;  
gate and mirror; heads of lettuce  
glazed with rain; Taj Mahal  
and traveler;  
marching trees of  
Birnam Wood; sheep from Deuteronomy.

Above the kitchen sink, we skim  
a massive novel shorn of names, wild  
ramifications of dis-  
appointment, old life  
convoluted past recall.

### *Nuvole*

*Cosa e cosa e cosa e cosa*  
reiterano le nubi, d'origine  
igneo, dal peso schiacciante  
tremila metri sopra la terra.

Gettata la chiave dei nostri desideri  
dal lavello di cucina le guardiamo veleggiare  
contro il sole, diurne, ondivaghe:

Spuma dello Stretto di Puget, uova  
bollite a Little Bighorn, in mostra le vaschette  
per uccelli evaporate, bagnanti distesi

a bordo piscina, nubi d'agosto  
in cui permane  
un guizzo improvviso

E diciamo: *è la vita, è l'amore-*

Eppure l'archivio distingue tra  
segugi e levrieri, bastardi, spagnoli, botoli;  
porta e specchio; teste di lattuga  
roride di pioggia; Taj Mahal e  
traveler(1); la selva di Birnam  
che insorge; le pecore del Deuteronomio.

Al lavello in cucina, sfogliamo un  
grosso volume privo di nomi,  
ramificazioni aspre del di-  
scontento, vecchia vita  
complicata fino all'oblio.

\*

### ***Looking Out***

A person looking out  
of a window waits for something  
that never comes, but wants  
a flash from the outside world.

Through upper reaches of  
an elm, a face peering down  
for no good reason looks  
absurd over the sill, as if  
a thumb stuck in its mouth.

A face at the window wears  
no expression, blotted white  
by darkness in the room.

### ***In attesa***

Chi guarda da una  
finestra aspetta ciò che  
non arriva mai, ma vuole  
un guizzo del mondo esterno.

Tra i rami più alti di  
un olmo, un volto che scruta  
giù senza motivo sembra  
assurdo sul davanzale, come avesse  
un pollice infilato in bocca.

Un volto alla finestra è privo  
d'espressione, sbiancato  
dal buio della stanza.

\*

### ***Sonogram***

Sleek as fox fur

Your message nudges through  
A lattice of electrons,

Nemesis through Oort clouds

Or luminous fern through fog,  
evergreens lost at the edge:

imaginary gains

### ***Sonogramma***

Liscio come pelliccia di volpe

il tuo messaggio si insinua  
in un lattice di elettroni,

Nemesi al di là della nube di Oort

o felce luminosa fra la nebbia,  
sempreverdi dai bordi sfocati:

vincite immaginarie.

\*

### ***Crows***

Their caw is not  
for us, but calls  
to corvid, canid,  
ringing out  
tomorrow's *cras*  
and love the dead.

Black lees  
against the snow,  
a murder crowns  
what's left of day.  
Riled by shadows

cast in bronze,

they raven trash  
and mob the sun  
their wings and bills  
compacted as  
initials from  
the Book of Kells.

### ***Corvi***

Non gracchiano per  
noi ma in richiamo  
a corvidi e canidi  
risuonano i *cras*(2)  
del domani  
e amano i morti.

Nere ceneri  
sulla neve  
lo stormo incorona(3)  
il resto del giorno.  
Un tumulto di ombre  
stagliate nel bronzo,

divorano scarti  
ammorbano il sole  
ali e becchi  
intricati come  
iniziali del  
Libro di Kells.

\*

### ***Locusts and Wild Honey***

Even the dog cocks his ear  
When called. Magnetic name:

in a wilderness of sense I clear  
a space for pride and shame.

### ***Locuste e miele selvatico***

Anche il cane, se chiamato  
drizza un orecchio. Nome magnetico:

in una selva di senso apro  
una radura per vergogna e orgoglio.

\*

*Swift-footed*

Look at the sun  
beating down  
on what was  
February's cold  
mud:

    everything  
durable proves  
unendurable.

Stage thunder  
rolls from an empty  
pool of galvanized  
metal; sparrows  
bathe in dust.

Time wounds  
all heels.

*Più veloce*

Guarda il sole  
che picchia  
su quel che resta  
della fredda mota di  
febbraio:

    è sempre  
troppo duro  
ciò che dura.

Il falso tuono  
romba da una tinozza  
vuota di metallo  
galvanizzato: passerì  
che si bagnano nella polvere.

Il tempo ferisce  
tutti i talloni(4).

\*

*Names of Birds*

Von der Decken sailed The Wolf  
Up the Jubba River.  
Mushroom-soft with dry rot,

it foundered on the rapids.  
Von der Decken's hornbill.

In the headwaters of Limpopo  
Stippled by a light rain,  
Wahlberg waded past a herd  
of elephants. A bull charged;  
its tusk gored him in the chest.

Wahlberg's honeyguide and eagle.

Over Peru on Christmas Eve,  
Koepcke slept through heavy rain.  
Lightning struck her lost Electra,  
setting its wings aflame.

Maria Koepcke's screech owl.

Speke stumbled over a stile,  
discharging a shotgun at his head:  
With drumming wings, a common quail  
exploded from the underbrush.

### ***Nomi d'uccelli***

Von der Decken veleggiò sulla *The Wolf*  
su per il fiume Jubba.  
Tenera come un fungo per via della muffa,  
affondò tra le rapide.

Bucero di Von der Decken.

Alle sorgenti del Limpopo  
punteggiate da una pioggia lieve,  
Walberg guadava tra un branco  
d'elefanti. Un maschio caricò;  
la zanna gli trafisse il petto.

Indicatore ed aquila di Walberg.

Sui cieli del Perù alla vigilia di Natale  
Koepcke dormiva sotto la pioggia battente.  
Il fulmine colpì la sua perduta Electra,  
e ne incendiò le ali.

Assiolo di Maria Koepcke.

Speke inciampò in una recinzione,  
scaricandosi in testa il fucile:  
ad ali battenti una quaglia comune



scoppiò dal sottobosco.

[Da *Sources*, (New York: Turtle Point Press, 2008).]  
[Traduzioni di Federica Santini]

**Note.**

(1) I *Taj Mahal Travellers* erano un ensemble giapponese di fluxus.

(2) L'onomatopea riferita al gracchiare gioca sulla corrispondenza con il latino *cras*, che appunto significa domani.

(3) In inglese, l'espressione *murder of crows* (stormo di corvi) presenta però un'ambiguità importante: *murder* significa infatti anche delitto.

(4) Ma il verso gioca sull'assonanza *heels* (talloni) – *heals* (guarisce), e può dunque leggersi anche come un rovesciamento del proverbio, così riproducibile in italiano: il tempo ferisce tutte le guarite.

**Notizia.**

**Devin Johnston** è nato a Canton, nello stato di New York, nel 1970, ma è cresciuto a Wiston-Salem, in North Carolina. Ha ricevuto un dottorato in letteratura dalla University of Chicago. Ha pubblicato quattro raccolte di versi e due libri di saggistica. Insieme a Michael O'Leary dirige la Flood Edition Press, una casa editrice che oltre alla poesia pubblica scritti d'arte e prose brevi. Le sue due raccolte più recenti sono *Sources* (Turtle Point Press, 2008), e *Traveler* (Farrar, Straus and Giroux, 2011).

## **PABLO LÓPEZ CARBALLO**

### **L'ALLUCINAZIONE DELLE PORZIONI**

#### **Da “Sobre unas ruinas encontradas” (La Garúa, 2010)**

Contemplas las plantas, espías  
entre paredes te demoras  
y astillas el jardín. Lo riegas  
y esperas.  
Ocupado en los pájaros descuidas  
la nutrición. Te salen ramas  
y hojas, decreces.

Contempli le piante, spii  
tra pareti indugi  
e fai schegge del giardino. Lo innaffi  
e aspetti.  
Assorto negli uccelli trascuri  
l'alimentazione. Ti spuntano rami  
e foglie, decresci.

#### **Da *Quien manda uno* (Colección Transatlántica, 2013)**

Tocado y convertido  
en lenguaje.  
Su distancia sin distancia con las ideas,  
agraz espesor del blanco caravana.  
El detalle ampliado,  
raigón inverso.  
Adelante.

El agua es narrativa y alegre el paso  
de los troncos en la zanja.  
El sexo son tres días,  
pórtico de lo mezquino  
suburbio  
vetusto centro.  
Hincar el diente, ahora sí,  
con soltura,  
desactivando el gusto  
reconstruyendo el clima.  
Cenáculo de liebres cogidas  
por las orejas, Beuys hacia aquí  
bOYS hacia allá.  
Cenital tu pubis parece perder  
contacto  
enfocado sobre tela,  
todos contentos si yerto si enjuto  
se deja a la abstracción.

Orden oblicuo compás  
en medio tiempo  
rómpete,  
clavícula injusta,  
y déjanos en paz.  
Toccato e trasformato  
in linguaggio.  
Distanza senza distanza la sua dalle idee,  
densità campestre di bianchi caravan.  
Il dettaglio ampliato,  
radice inversa.  
Avanti.

L'acqua è narrativa e allegro il passo  
dei tronchi nel fosso.  
Il sesso son tre giorni,  
portico della meschineria  
sobborgo  
vetusto centro.  
Conficcare il dente, adesso sì,  
in scioltezza,  
disattivando il gusto  
ricostruendo il clima.  
Cenacolo di lepri afferrate  
per le orecchie, Beuys verso di qua,  
bOYS verso di là.  
Zenitale il tuo pube sembra perdere  
contatto  
messo a fuoco sulla tela,  
contenti tutti se eretto se scarno  
si consegna all'astrazione.  
Ordine obliquo ritmo  
nell'intermezzo  
rompiti,  
clavicola ingiusta,  
e lasciati in pace.

### **Inedito**

#### **LA ALUCINACIÓN DE LAS PARCELAS**

Todo se ensombrece cuando lo miro. Definir  
como reptar en semejanzas. En la carencia  
permanezco quieto. Coloco estacas  
y aparece el paisaje.  
Desechando perspectivas  
el prado deja de ser una parte  
y se retira en braceos de reloj.  
A mi también me duelen los objetos.

Intervenimos.  
Lo dominamos porque nuestra mirada  
es el paisaje.

*La autopista por encima del puente,  
capas geológicas  
que se diluyen.*

*Un poste sobre el rojo  
nervadura radial  
árboles*

*solo la línea de la carretera.*

Mirar es un punto direccional,  
un ir de tuberías bifurcándose:  
subsuelo imaginado.  
Lo sencillo sería levantar la voz,  
impedir el troceo. Nunca valemos para esto,  
solo de lejos.  
El paralaje quema como el miedo a ser canto.  
Espacio  
sin su vacío: buscar lo oscuro  
lejos de lo claro. Es inútil.

La manutención viaria desequilibra  
el bloqueo de la imagen,  
volvemos a tolerarnos a escondidas.  
Quien quiera que se acerque  
deje en silencio la puerta. El sonido  
es un punto de fuga, un arrastrar fuera  
del poema. Cal para los rostros. Contrapoder de los objetos  
para alejarte de ellos.

#### L'ALLUCINAZIONE DELLE PORZIONI

Tutto si adombra quando lo guardo. Definire  
come strisciare nelle somiglianze. Nella carenza  
resto quieto. Aggiusto i pali  
e appare il paesaggio.  
Smontando prospettive  
il prato smette di essere una parte  
e si ritira secondo le tornate dell'orologio.  
Anche a me dolgono gli oggetti.

Interveniamo.  
Li dominiamo perchè il nostro sguardo  
è il paesaggio.

*L'autostrada in cima al ponte,  
strati geologici  
che si diluiscono.*

*Un cippo di contro al rosso*

*nervatura radiale  
alberi*

*soltanto la linea della strada.*

Guardare è un punto direzionale,  
un andare di tubature che si biforcano:  
sottosuolo immaginato.  
Il modo semplice sarebbe alzare la voce,  
impedire lo sminuzzamento. Non ne siamo mai all'altezza,  
soltanto di lontano.  
Brucia il parallasse come paura di essere canto.  
Spazio  
senza il suo vuoto: cercare l'oscuro  
lontano dal chiaro. È inutile.

La manutenzione delle strade sbilancia  
il blocco dell'immagine,  
di nascosto torniamo a tollerarci.  
Chiunque si avvicini  
lasci la porta nel silenzio. Il suono  
è un punto di fuga, uno strascinarsi fuori  
dalla poesia. Calce per i volti. Contropotere degli oggetti  
per allontanartene.

[Traduzioni di Lorenzo Mari.]

**Notizia.**

**Pablo López Carballo** (León, 1983) ha pubblicato le raccolte di poesia *Sobre unas ruinas encontradas* (Premio Internacional La Garúa, 2010) e *Quien manda uno* (Colección Transatlántica, 2013) e il libro di narrativa *Crea mundos y te sacarán los ojos* (El Gaviero, 2012). È laureato in Filología Hispánica. Attualmente, sta lavorando alla sua tesi di dottorato ed è coordinatore delle attività culturali del programma della Duke University a Madrid.

## **BILL WOLAK**

### **IT'S DANGEROUS NOT TO LOVE**

I describe you to explain myself;  
you are the context for my possibilities;  
so my words belong to you because in the end  
it's dangerous not to love.

And you emerge from me  
not as a photograph entrusting  
its single memory to paper,  
but as an ear's reminder  
of what the eye can never reach.

Two directions: one crossroad.  
I: a rainmaker conjugating absences.  
You: a dance floor to make time new.  
I always approaching you,  
finding your nakedness everywhere,  
in the questioning spark of the blind man's eye,  
in the sunlight warming gravestones,  
in the embrace of an icebound harbor.  
Always, I lick the thirst from your mirage.

Sometimes I disappear where you touch me;  
sometimes the well of your body absorbs me  
as I touch bottom.

Still, I explain you to describe myself.  
You: the dream talking in many voices at once.  
I: the sudden detachment of a wish expressed.

### **È PERICOLOSO NON AMARE**

Descrivo te per spiegare me stesso;  
sei il contesto delle mie possibilità;  
così le mie parole ti appartengono perché alla fine  
è pericoloso non amare.

E tu emergi da me  
non come una fotografia che affida  
il suo unico ricordo alla carta,  
ma come il suggerimento dell'orecchio  
di quello che l'occhio non può mai cogliere.

Due direzioni: un incrocio.  
Io: un uomo della pioggia che coniuga assenze.  
Tu: una danza per rinnovare il tempo.  
Io ti raggiungo sempre,  
trovando le tue nudità ovunque,  
nella scintilla interrogativa del cieco occhio umano,  
nella luce del giorno che scalda le lapidi,  
nell'abbraccio del porto ghiacciato.  
Io lecco via la sete dal tuo miraggio.

A volte scompaio quanto tu mi sfiori;  
a volte la precisione del tuo corpo mi assorbe  
facendomi affondare.  
Ancora una volta, spiego te per descrivere me stesso.  
Tu: il sogno che parla con varie voci in una.  
Io: il repentino distacco di un desiderio espresso.

\*

### **TO FIND THE POSITION OF THE HEART**

Give away your hands  
to be able to hold.  
Offer your dreams  
to be safe from illusions.

Give up your voice  
to be able to sing.  
For a deeper silence,  
surrender everything left unsaid.

Give up your tongue  
to be able to thirst.  
Offer what you possess  
for what you can conceive.

Only what you have  
yielded is yours.  
From what you have given freely,  
gather your heart.

### **TROVARE LA POSIZIONE DEL CUORE**

Disfarsi delle tue mani  
per riuscire ad afferrare.  
Offrire i tuoi sogni  
per essere al sicuro dalle illusioni.

Rinunciare alla tua voce  
per riuscire a cantare.  
Per un silenzio più profondo,  
rinunciare a tutto lasciandolo non detto.

Metti fine alla tua lingua  
per poter avere sete.  
Offri quello che possiedi  
per quello che pianifichi.

Solamente quello che hai  
realizzato tu è tuo.  
Da quello che hai dato liberamente  
prende forma il tuo cuore.



\*

## LOVE OPENS THE HANDS

Only the heart enjoys  
this fishing without a net;  
beauty locks all the doors  
and disaster breaks them down.

Long absence resonates anticipation  
like the guesswork of desire,  
but deep roots grow  
deliberately around rock  
so that any guest who finally arrives  
eclipses the sun becoming the feast  
and the wine and the dessert.

Touch the scar, and it  
will offer some astounding advice:  
loveliness fades, but not grace;  
the world loves lightning  
less than fire.

Love opens the hands for kindness.  
and kindness is a debt  
you never tire of repaying.

## L'AMORE APRE LE MANI

Solamente il cuore gioisce  
di questa pesca senza reti;  
la bellezza chiude tutte le porte  
e il disastro le distrugge.

Una lunga assenza risuona come un'anticipazione  
come il tentativo del desiderio,  
ma profonde radici crescono  
spontaneamente intorno alla roccia  
così ogni ospite che arriva alla fine  
eclissa il sole che diventa la festa  
a il vino e il dolce.

Tocca la cicatrice e questa  
offrirà qualche sorprendente avvertimento:  
l'amabilità fa impallidire, ma non la grazia;  
il mondo ama la luce  
meno del fuoco.

L'amore apre le mani per gentilezza.  
E la gentilezza è un debito  
che non ti stanchi mai di ripagare.

[Poesie dalla silloge *Archeology of Light* (Cross-Cultural Communication, Merrick, New York 2011).  
Traduzione di Annelisa Addolorato.]

**Notizia.**

**Bill Wolak** è americano. Ha pubblicato le due sillogi *Pale as an Explosion* e *Love Emergencies* (con Mahmood Karimi-Hakak). Ha tradotto in inglese Joyce Mansour, Stuart Merrill e Francis Vielé-Griffin. Tra i suoi lavori più recenti c'è la cotraduzione, con Mahmood Karimi-Hakak) dei *51 Ghazal* di Hafez (Cross-Cultural Communication, New York 2009). Sue traduzioni sono state pubblicate in varie riviste, tra le quali ricordiamo: *Basalt*, *The Sufi Journal*, *Persian Heritage Magazine*, *Atalanza Review*, *Fellowship Magazine*. Suoi saggi critici e interviste, in: *Notre Dame Review*, *Southern Humanities Review*, *The Paterson Literary Review*, *Ascent Beatlick Magazine*, *Florida English*. Bill Wolak è stato premiato per i suoi studi riguardanti l'India e l'Oriente con vari riconoscimenti, incluse due borse di studio Fulbright. Ha viaggiato in Asia, includendo soggiorni in Tibet, Nepal, Tailandia, Giappone e Cina. Nel 2007 ha formato parte di una delegazione pacifica in Iran per la riconciliazione, la giustizia e la pace, sponsorizzata dalla Fellowship of Reconciliation. Nel 2010 ha ottenuto un altro riconoscimento internazionale per gli studi sull'Asia, riguardante nello specifico Giappone e Cina. Ha partecipato nel 2011, a Nagpur, al Festival Poetico Internazionale indiano itinerante Kritya. Da più di vent'anni è professore associato presso il Dipartimento di Inglese dell'Università William Paterson.